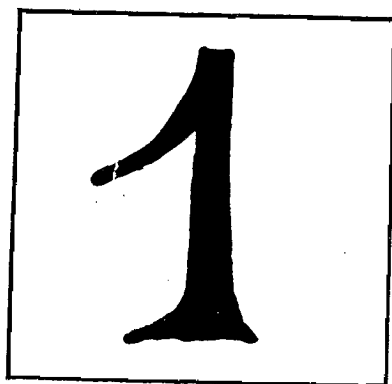
BIANCO E NERO

RASSEGNA DI STUDI CINEMATOGRAFICI

ANNO XIV
GENNAIO 1953 - N. 1

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
CENTRO SPERIMENT. DI CINEMATOGRAFIA

BIANCO E NERO

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
LE EDIZIONI DELL'ATENEO ★ ROMA ★ MCMLIII

Sommario

Disegni di Raffaello A. Salimbeni.

Direzione: Roma - Via dei Gracchi, 128 - tel. 33.138 - *Direttore responsabile*: Giuseppe Sala - *Comitato di Redazione*: Alessandro Blasetti, Virgilio Marchi, Renato May, Fausto Montesanti, Mario Verdone - *Redazione napoletana*, presso Roberto Paolella, Via Bisignano 42, Napoli - *Redazione milanese*, presso Luigi Rognoni, Cineteca Italiana - Palazzo dell'Arte, Milano - Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via dei Gracchi 128 - tel. 33.138 - c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonam. annuo Italia: L. 3.600 - Estero: L. 5.800. Un numero: L. 380 - Un numero arretrato il doppio

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

Entro il mese di Febbraio
su tutti gli schermi italiani:

La Signora senza Camelie

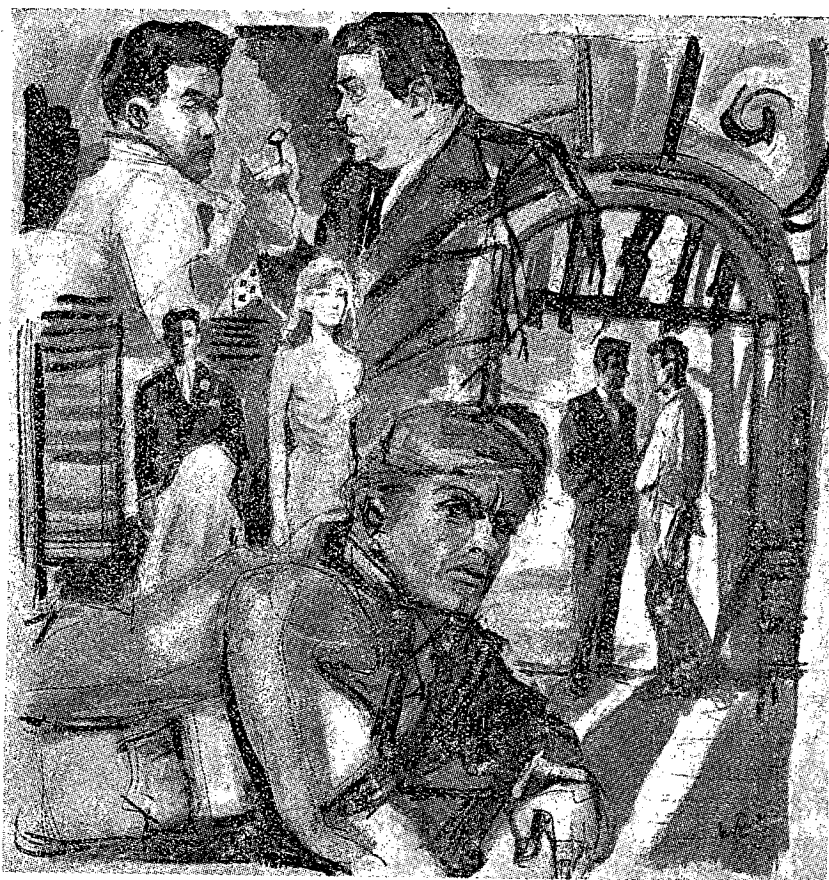
con

Lucia **Bosè**
Gino **Cervi**
Andrea **Checchi**
Ivan **Desny**
Monica **Clay**

e con la partecipazione straordinaria di

Alain **Cuny**

Regia di:
Michelangelo Antonioni

Produzione:
Forges Davanzati
E.N.I.C.

La Voce del Silenzio

Sintesi drammatica dei nostri drammatici tempi

DI G. WILHELM PABST

con ALDO FABRIZI, JEAN MARAIS, EDOARDO CIANELLI, FRANK VILLARD, DANIEL GELIN, PAOLO PANELLI, COSETTA GREGO, FERNANDO FERNAND-GOMEZ, ANTONIO CRAST, MARIA GRAZIA FRANCIA, CHECCO DURANTE, ROSSANA PODESTÀ, FRANCO SCANDURRA, ENRICO LUZI e con la partecipazione di PAOLO STOPPA

Produzione **Cines-Franco London Film** *Distribuzione* **Lux Film**

Una produzione DOCUMENTO FILM

SIAMO TUTTI INQUILINI

da un soggetto di CALVINO e MACCARI

Regìa di **MARIO MATTOLI**

Fotografia di MARCO SCARPELLI

CON

Aldo FABRIZI
Anna Maria FERRERO
Enrico VIARISIO
Tanja WEBER
Nino PAVESE
Bice VALORI
Turi PANDOLFINI
E
Peppino DE FILIPPO

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO ROMA

ANNO XIV - NUMERO 1 — GENNAIO 1953

Luci ed ombre del realismo estetico

Prima di avventurare qualche considerazione marginale e sporadica di estetica cinematografica — anche se si vuole solo controllare e mettere a punto considerazioni già note — è bene rendersi conto dei limiti e della portata dei giudizi che le si riferiscono. checché essi affermino o neghino. Contenuti nei loro limiti acquistano una validità che a volte è compromessa da un'esuberante dogmaticità (1).

Nella loro infanzia non lontana, come avviene nell'infanzia dell'umana coscienza, le realizzazioni cinematografiche apparivano un'originale manifestazione di uno sbrigliato esercizio della fantasia, giuoco bizzarro di movimento di immagini, che dava loro una suggestiva parvenza di realtà. Ambivano di offrire un innocente diletto psicologico ed erano lontane perfino dal tentare una concorrenza agli spettacoli teatrali. Ma in pochi anni la loro importanza ha assunto proporzioni imprevedute; e la letteratura che le commenta e ne seconda lo sviluppo è ricca di lavori interessanti. Essa è dovuta a studiosi giovani, che guardano all'avvenire, liberi dalla tradizione culturale,

(1) *Il saggio che qui pubblichiamo è dovuto a uno dei meno... mondani ma più profondi studiosi di filosofia del nostro Paese.*

Antonio Renda, già ordinario di storia della filosofia moderna nelle Università italiane, è noto agli studiosi del ramo per i suoi studi La validità della religione (1921), Il criticismo (1927), Valori spirituali e realtà (1932) *e per molti saggi teoretici sparsi in diverse riviste italiane e straniere, che fanno di lui uno dei primi studiosi di quella terza via tra idealismo neohegeliano e realismo metafisico in cui oggi si è addentrato il più attento pensiero contemporaneo.*

Il Renda non rinnega l'insegnamento hegeliano ma ne accetta soltanto gli aspetti anti-metafisici; il pensiero, per lui, non reduplica la realtà come sostengono i realisti né la crea come è tesi del neo-hegelismo, ma la degnifica, *è creatore cioè di* valori.

*All'antica ricerca dell'*essere *— che egli vede sempre incombente sull'idealismo contemporaneo — il Renda sostituisce il* valore, *la validità in sé delle relazioni che il pensiero instaura nella sua attività.*

*Questa tesi che sopratutto nella sua parte critica è ricca di originali notazioni e tiene conto di tutti gli apporti delle teorie fenomenologiche da Husserl in poi è ancora — pur se non sempre chiara in tutti i resultati — una delle più idonee ad aiutare la filosofia contemporanea ad uscire dall'*impasse *in cui si trova tra il disordine di certo irrazionalismo e la ripresa di un metafisicismo che — malgrado le apparenze — è sempre quello che sembrava già superato con Kant.*

Ognuno vede poi quale dibattito essa può introdurre sul piano estetico

che è sí nutrimento e disciplina del sapere, ma spesso anche ostacolo a rinnovarlo. Gli studiosi gravi per età ed erudizione, quando non disconoscono ogni valore alle conquiste della nuova arte, si degnano appena di rivolgerle uno sguardo distratto e di enunciarne qualche sporadico parere non impegnativo. In molti casi si tratta di studiosi che hanno conosciuto solo Tarzan. In generale ciò che non rientra di peso nei quadri mentali degli accademici e nel bagaglio dei gabinetti è sospetto, privo di valore scientifico. L'inconsueto è confuso con l'infondato.

Ma innegabilmente il cinema è una cosa seria; serissima nel mondo degli affari. Nei laboratori scientifici ha già la funzione rivoluzionaria di aprire nuovi orizzonti alla ricerca e di rivelare forme e processi della realtà, che senza di esso rimarrebbero ignorati. Una funzione analoga e forse non inferiore a quella ben nota del telescopio e del microscopio: essa aggiunge alla conoscenza del lontano e dell'impercettibile la conoscenza del movimento e dello sviluppo nel loro occulto processo. Per la possibilità propria della visione filmata di rallentare o accelerare la successione dei momenti di un processo si vince l'immutabilità fissa e limitata del «metro temporale» dell'uomo e si piega alle esigenze di variazioni sperimentali, sí che, per dir cosí, è messo a disposizione del ricercatore. La vita organica ha già rivelato alcuni dei suoi segreti. Non è azzardato prevedere che in tal modo si apre la via ad un dominio piú vasto e profondo dei processi vitali. Non minore è l'importanza per l'educazione e per la cultura, destinata a sviluppi forse ancora imprevedibili; sembra che sia in cantiere la realizzazione di un immaginoso presagio della *Città del Sole*.

(di recente il Renda si è occupato con novità di intenti del problema dell'arte al VII Congresso di studi filosofici tra professori universitari a Gallarate), dove sia gli epigoni del crocianesimo sia i neo-contenutisti non riescono a comprendere le insufficienze del carattere conoscitivo e riproduttivo dell'attività estetica e a ritrovare in essa una funzione personificatrice della realtà. Compito dell'arte è per il Renda « conferire valore a ciò che esiste e portarlo nella sfera dell'umano; compito analogo ed opposto a quello dell'attività teoretica che, anch'essa disimpegnante la personalità tende invece a devalorizzarlo in un'oggettività che lo porta nella sfera dell'essere » (v. Atti *del citato Congresso pag.* 298).

Questa visione filosofica dell'attività artistica il Renda ha ricondotto nel suo interesse ai problemi dell'espressione cinematografica e sarà agevole ai nostri lettori riconoscere quanto impegno di approfondire questi problemi si trovi nel saggio che pubblichiamo.

La concezione estetica del Renda sembra che trovi nel film una sua concreta esemplificazione per la potenza che il film ha di impegnare tutta la personalità del suo autore e degli spettatori; impegno che non può certo essere spiegato ai lumi della categoria del gusto *che in definitiva da Kant a Croce ha presieduto a tutte le riflessioni estetico-critiche.*

Siamo lieti, per l'originalità del contributo che reca, del fatto che Antonio Renda abbia voluto inviarci il suo saggio, inserendosi cosí tra gli studiosi di filosofia che considerano il cinema come fatto di arte e di cultura. (G.S.)

Problemi nuovi si delineano per la riflessione non solo estetica, ma anche gnoseologica e metafisica. Tra i piú degni di attenzione: — la possibilità che la proiezione di immagini in movimento crei mezzi inusitati di espressione, quasi un nuovo linguaggio non parlato ma visivo e, quel che piú è notevole, non per una visione statica ma oggettivamente dinamica; — l'eventuale rivelazione di modi di riferimento del pensiero all'essere, sia ontologici, sia gnoseologici, non identificabili con i rapporti costituiti da immagini direttamente elaborate dall'attività percettiva, poiché le immagini che sono a questa presentate sullo schermo sono già informate dal pensiero e quindi rielaborate con un diverso rilievo ontologico e gnoseologico: — la fondatezza e la fecondità d'una originale tecnica produttiva, che non ha solo funzione esecutiva ma anche creatrice di espressioni estetiche, e che è forse il punto focale di un'estetica appropriata.

E' un argomento per non accogliere come decisive ed esaurienti le deduzioni dalle tesi familiari alla cultura tradizionale. Per quel che ora ci interessa: le teorie estetiche rivolte a definire il fine dell'arte o i suoi fondamenti psicologici o il suo «momento» nel processo dialettico dello spirito o le sue varie forme non sono adeguate ad interpretare la nuova arte, di cui importano di piú gli specifici mezzi di realizzazione e di espressione. Forse l'esperienza estetica, che si accentra su un'immagine proiettata in movimento, piú che ricevere luce dalle teorie acquisite alla cultura, è sorgente di una propria luce che le amplia e le modifica. Si deve ricorrere ad esse con riserva come a canoni autorevoli sí ma non imprescindibili.

E' forse paradosso ritenere che la «serietà» degli studiosi è piú compressa dall'insufficiente loro interessamento alla nuova arte che tutelata da un'incuria ignara e sprezzante?

Il cinema artistico non è progredito quanto il cinema scientifico e informativo. Non ha ancora criteri saldi e dominatori; non ha del tutto sviluppato i suoi procedimenti tecnici; la sua concezione estetica è eco, riadattamento delle concezioni tradizionali, appropriate alle altre arti; la sua relazione con l'arte drammatica non è ben definita; la opportunità stessa di rendersene autonoma, è controversa; l'impiego ed il dominio del suo speciale linguaggio sono incompleti; ed ignoro se l'uso del suono giovi o nuoccia da questo punto di vista. La sua fisionomia ha ancora le mutevoli ed incerte linee di un volto infantile. Dunque un'arte in formazione, alla ricerca di sé stessa.

Con ciò non intendo dire che in atto vi siano soltanto abbozzi incompiuti, tentativi imperfetti, ma che le realizzazioni pregevolissime, multiformi e non sempre convergenti ad un medesimo fine estetico, sono valide artisticamente in via eccezionale, e dovute all'estro personale, raro o mal sicuro, di qualche regista di talento piú che ad un'organica e ben definita concezione estetica.

Una funzione artistica indiretta, sussidiaria, vicariante, ma notevole, meriterebbe un apposito esame. Quando il film piú che creare

riproduce conquiste di arte del passato diviene mezzo di volgarizzazione e quindi di educazione estetica in vaste moltitudini, sostituisce il libro, potenzia e diffonde il godimento estetico in un grado che la lettura del libro non può raggiungere. Ma anche da questo punto di vista è ancora vaga la consapevolezza del fine specifico e quindi manca un adeguato procedimento per raggiungerlo. Ancora, qui pure, una via non una meta. Tale considerazione non intende avallare la tesi che delle rappresentazioni teatrali il film debba dare una registrazione fedele. Esso può e deve darne una reinterpretazione propria e, per le risorse della sua tecnica, porre l'azione, anzichè nell'ambiente fittizio ed angusto del palcoscenico, nell'ambiente della natura e della vita. Qual nuovo rilievo avrebbero cosí, ad es., la *Tempesta* od il *Sigfrido!*

Per tanto i giudizi su questa nuova forma dell'attività estetica non possono né enunciarsi né accogliersi come verità perentorie. Hanno i caratteri delle considerazioni *de iure condendo;* non i caratteri, la validità, la determinatezza dei giudizi *de iure condito.* L'esame non riguarda precisamente fatti, ma tendenze, e il compito interpretativo è di distinguere i fini consapevoli non sempre adeguati dai fini inconsapevoli — se ve ne sono — forse piú profondi; di arguire le possibilità di sviluppo e di deviazione; di tener conto piú dell'attuabile che dell'attuato, piú di ciò che deve essere che di ciò che è. Emerge un carattere formale dei giudizi che ne precisa la portata e la funzione: il valutare si impone piú del conoscere, ed il valutare implica ratificare o respingere piú che un constatare, e quindi formulare norme per l'avvenire non definizioni per il passato. Un bilancio preventivo, non consuntivo. Alla riflessione retrospettiva, propria del sapere scientifico, subentra la prospezione che illumina l'azione. Il critico d'arte per ciò nel costruire un'estetica del cinema deve adottare la riservatezza con cui il clinico fa una prognosi. L'avvenire è in grembo a Giove. L'ammonimento vale sopra tutto per i cultori di filosofia, che abbondano di riflessioni critiche nel processo dell'indagine e poi concludono con soluzioni perentorie. Esplicite e vantate esigenze critiche al servizio di una larvata dogmaticità. Ma dubito che io stesso, pur se predico bene, non finisca con il razzolare male.

Due ultime considerazioni interessano piú specificamente la costruenda estetica del cinema. — Le teorie estetiche già costruite accentrano l'attenzione o sull'opera d'arte, nel passato, o sull'atto creativo, oggi, ad eccezione forse di quella crociana che si riferisce anche, se non sopra tutto, al momento della fruizione. La teoria estetica della nuova arte non deve prescindere dal modo *tutto speciale* con cui la proiezione agisce sull'animo dello spettatore, che il regista *è costretto* a tener presente. Il film può o no essere arte; ma qualunque sia il fine della produzione, è anche, imprescindibilmente spettacolo. A differenza delle altre arti in cui il bello è il fine conclusivo

ed autonomo — cosí che si presume debba *escludere* ogni altro fine o almeno ignorarlo — qui esso è il fine piú elevato in dignità, ma non l'unico; *include* fini diversi, psicologici piú che spirituali, adeguati e presenti nella coscienza dello spettatore, il quale si colloca in una prospettiva diversa da quella del creatore. La visione cinematografica è plurivalente. E per ciò il godimento estetico costituisce un momento essenziale, che i giudizi sull'arte filmata non possono trascurare. A tale ampliamento di portata è correlativa una limitazione. L'eventuale svalutazione estetica di un film non lo riguarda nella totalità dei suoi molteplici aspetti. Può avere eccellenti pregi in rapporto ad altri interessi psicologici, curati meglio dai realizzatori e piú richiesti dagli spettatori. Avremo forse modo di chiarire che ciò è connesso all'orientazione specifica che un essenziale carattere della nostra coscienza assume in rapporto allo spettacolo cinematografico. Si noti per ora che questa limitazione è d'ordinario trascurata, perché il *sentimento* del bello si confonde con ogni *emozione* psicologica, con il commovente, con il dilettevole, con il suggestivo, che sono fattori secondari ed impropri del godimento estetico, come una decorosa cornice per un dipinto, e che talvolta sono perturbatori di quella funzione catartica e rasserenatrice, che è propria dell'arte. E' una confusione che anche autorevoli teorie estetiche non hanno saputo evitare, malgrado la denunzia fatta da Kant, la cui estetica profonda non ha il vanto della popolarità.

E' chiaro che tale considerazione non avrebbe alcuna importanza, se l'arte cinematografica avesse un fine che oltrepassa la sfera della bellezza, piú ampio ed umano del tradizionale fine estetico, interessante in modo diverso la vita della coscienza. Il che meriterebbe un apposito esame, perché il bello non esaurisce il valore dell'arte.

* * *

Giuoco ottico di immagini in movimento offerto alla curiosità, svago senza pretese e senza impegno, parvenza di realtà dell'inverosimile, documentario panoramico a titolo informativo, riproduzione sullo schermo di drammi teatrali, rievocazioni di eventi storici romanzati, ecco alcune determinazioni del ricco processo che in pochi anni ha elevato il film alla dignità di una forma d'arte autonoma ed originale. Si farebbe giustizia attribuendone il merito ad ardimentosi cineasti italiani. Come il film americano o russo manifestano speciali atteggiamenti di cultura e di civiltà, così il film informato ad esigenze estetiche è consono ad un fondamentale atteggiamento della cultura e civiltà italiane. Non è una espressione rettorica che l'Italia è culla delle arti. Un orientamento estetico è carattere fondamentale della anima italiana, quello per cui, non lasciandosi limitare ed asservire, ad unico e specifico interesse spirituale, li domina tutti, con il rischio di apparire incapace di profondità. Perderebbe in profondità quel che guadagna in universalità? Il dubbio confonde il sano atteggiamento

estetico dello spirito con l'estetismo, che ne è una malsana degenerazione e dimentica le eroiche personalità in ogni campo delle umane esperienze di cui è ricca la storia italiana.

Il processo storico della nascita e dello sviluppo del cinema d'arte è riportabile principalmente allo sviluppo e alla prevalenza avuti in Italia dei film storici — in cui il bello era presente, benché in modo indiretto, nel fascino delle rievocazioni di ambienti, costumi, azioni inusitati — dei film teatrali — che non pretendevano di essere un'autonoma creazione estetica, ma un'eco fedele — dei film documentari che, pur non superando lo scopo originario di nuovo strumento informativo, non si estraniavano dalla cura di ornare di bellezza le registrazioni. Inseparabile da tale processo è altresí quell'orientazione estetica che si suole chiamare realistica o neo realistica, e che è la tendenza piú vitale e piú favorita, la piú adeguata alla tecnica specifica della cinematografia, la piú degna di attenzione per la serietà delle realizzazioni e l'imponenza dei successi; al punto che si può arguire che la dignità estetica del film ed il suo carattre realistico siano legati al medesimo destino. Una sorte di realismo, non ancora qualificato e inconsapevole, informa il film storico e il film documentario che preparano il film d'arte. Essi reagiscono al film di «cassetta», che affidava il suo successo al fascino del sorprendente, dell'eccezionale e dell'inverosimile trascritti in suggestive espressioni sensibili, del movimento avventuroso — quando il movimento sembrava il carattere specifico della proiezione e la tumultuosa successione di immagini senza volto, di masse in agitazione, di inseguimenti che nutrivano di attese ansiose l'anima dello spettatore, di acrobazie che esilaravano, ne delimitavano l'orizzonte. Per una reazione legittima e benefica l'intento estetico assumeva carattere realistico, ed alle creazioni della fantasia opponeva, a titolo non solo di realtà ma di bellezza, vicende espressive della vita quotidiana, nel loro ambiente «naturale» e perfino episodi di cronaca interessanti la coscienza popolare.

Si noti incidentalmente che tale reazione non solo fondava un'arte orientata realisticamente, ma in modo indiretto esercitava un'influenza *perfettiva* sui film dell'inverosimile e dell'avventuroso — che con qualche improprietà si suole qualificare film di fantasia — in quanto li costringeva a rinunciare a pretese di dignità estetica, ne precisava e distingueva il compito, prestava i suoi mezzi per potenziare la loro innocua funzione di dilettare.

Inoltre il film storico ed il film informativo imponevano una laboriosa cura di rendersi esatto conto dell'ambiente fisico e sociale, dei costumi e degli atteggiamenti umani, per la diversità da quelli contemporanei, affinché nella visione filmata non apparissero buffi elementi anacronistici. Ciò secondava l'ambigua esigenza, radicalmente realistica, di una fedele registrazione.

La legittimazione storica d'un realismo estetico, piú e meglio

documentabile di quanto risulta da questo cenno fugace, non implica una incondizionata legittimazione teorica. Fondato in fatto, il realismo estetico lo è anche in diritto?

* * *

Verbalmente e per le intenzioni il realismo è inattaccabile. Si può qualificare realista ogni orientazione della nostra attività. Chi mai agirebbe in un mondo e per un mondo riconosciuto irreale, costruito dalla fantasia, come il regno di Alice o Biancaneve, che d'altronde pur esso si regge su una soggettiva e relativa realtà? Le immagini dei sogni e dei deliri hanno rilievo ed efficienza di realtà, benché limitata alla coscienza sognante e delirante. Un pensatore profondo ed audace non ha forse osato tentare la dimostrazione — e per me non a torto — che *veramente reale* è il mondo presente alla ragionante follia di Don Chisciotte, il mondo di una generosa idealità, del dover essere, e non il mondo affermato dal prosaico buon senso di Sancio, il mondo, per quanto si dice, com'è? Quale intransigente idealista non ammonisce che egli non intende negare ma garentire piú profondamente la realtà? Si argomenta che tale persistente fede nella realtà di ciò che è presente alla coscienza in ogni suo stato ne prova la relatività e soggettività. Ma può provare il contrario: che il reale sia cosí fondato e onnipresente che anche i piú autentici prodotti soggettivi della coscienza sorgono e valgono simulando la realtà; che la nostra coscienza è *naturaliter* radicalmente realista.

Le acque si intorbidano e la fondatezza sopra tutto d'un realismo estetico vacilla allorché il realismo non è qualificato verbalmente e per l'intenzione, ma dal concetto e dall'azione. Nulla di piú ambiguo dei concetti di realtà, apparenza, oggettività, soggettività, cosí familiari alla cultura corrente e cosí ricchi di significati diversi nel lungo travaglio del pensiero filosofico. Gran parte della storia della filosofia è riducibile ai tentativi di fondarne una definizione esauriente.

Le sorti del realismo sono sospese alla risposta che si dà a queste domande: che cosa il regista intende cogliere e presentare sullo schermo come realtà? Quali procedimenti egli adopera, quali criteri segue nell'effettuazione del suo fine realistico? La tecnica cinematografica è insidiosa: apre vie inconsuete alla produzione estetica, che possono creare illusioni di facili conquiste per le risorse della meccanicità di alcuni suoi mezzi, vie di perdizione per il regista avventato, a cui piú che l'arte importa il successo «pratico», vie di salvezza per il regista esperto consapevole delle difficoltà e delle responsabilità dell'artista. Da quali insidie deve egli guardarsi?

* * *

Delle sottospecie di realismo tengo presente non la piú ricca di pregi, ma la piú bisognosa di una disciplina concettuale, perché

tende facilmente a degenerare ed a soddisfare con il pretesto dell'arte interessi che se non la sostituiscono la simulano: una sottospecie invadente, popolaresca, scaltra, civettante con il gusto plebeo di folle spiritualmente immature.

Ogni sorta di realismo ritiene di dovere e di potere proiettare sullo schermo la fedele immagine della realtà *quale è* in se stessa e per se stessa, con una immacolata oggettività, non oscurata o deformata da preconcetti soggettivi, non ridotta a tipi schematici. La macchina da presa sembra lo strumento perfetto per una fedeltà realistica, che identifichi ciò che è presente sullo schermo e ciò che è. Infatti la macchina non vede, non snatura; registra passivamente il visibile, non costruisce una sua immagine; non esercita quella perturbatrice attività che si addebita come inevitabile ai sensi; non soggettivizza quel che è, lo proietta quale è.

Non occorre una mente sottile per denunziare e respingere un eventuale equivoco grossolano. La macchina non riproduce quel che è, ma quel che è posto di fronte all'obbiettivo. C'è una bella differenza. Registra un già veduto, e che è presentato all'obbiettivo con accorti adattamenti, siano pure quelli semplicissimi di uno spostamento della macchina da presa nello spazio. La fedeltà della registrazione non ha alcun significato realistico. La macchina registra con la medesima fedeltà anche l'inverosimile sbarco dei primi uomini nella luna, quel che si crede esistente *in re* e quel che è parto della fantasia. Non sostituisce l'occhio umano; è una specie di sussidiario occhio di vetro, che si interpone tra esso e le cose. Per chi ritiene che i sensi elaborino immagini soggettive ed infedeli la registrazione meccanica, anzi che evitare la loro azione perturbatrice, potrebbe apparire un mezzo per accrescerla, come fanno le lenti colorate; in ogni modo la potenzierebbe. Per chi opina invece che la diretta visione sensibile sia oggettiva o genuina, essa è un collaudo ed una ratifica della sua opinione. Offre insomma argomenti probatori a soggettivisti e ad oggettivisti.

Il realismo dunque si deve controllare riferendolo a ciò che precede la fedele registrazione, ai presupposti consapevoli o inconsapevoli che suggeriscono i mezzi con cui qualche cosa si fa presente all'occhio meccanio e passivo della macchina prima che per suo tramite si faccia presente al vivente ed attivo occhio dell'uomo.

Dei principali e forse piú insidiosi procedimenti che il regista adotta — nella lusinga di presentare una visione realistica del mondo e della vita, coerente ai suoi presupposti — si può dare la seguente indicazione sommaria.

In linea generale si elimina con crescente rigore tutto ciò che sa di artificio scenico, di recitativo teatrale, di simulazione di realtà. Agli *studi* cinematografici si sostituiscono la natura, le strade e piazze della città, le officine; ai cori le « masse » viventi, anche se manca un rapporto diretto con la trama del soggetto; agli attori e

alla rappresentazione protagonisti di azioni reali. Innovazione importantissima, da cui però si traggono conseguenze illusorie e perniciose, per l'« intenzion dell'arte », che si va cosí sempre piú identificando con l'intenzione d'una conoscenza oggettivistica, da cui invece è ben distinta. Si può dire che all'accurata preparazione di un'atmosfera, di un ambiente adeguati al soggetto, succeda la cura opposta: presentare l'ambiente ordinario nella sua neutralità ed indifferenza, in cui hanno effettualità al pari il furto ed il soccorso; scene di vita o di morte, maniefstazioni del bene o del male. Forse che un idillio d'amore fiorisce necessariamente e solo al chiaro di luna? Cadrebbe con l'abbandono dell'ambiente artificiale, truccato o adattato, uno dei sette veli che occultano il volto del reale. Ma il realista non si accontenta di cosí poco: deve eliminare interventi piú insidiosi, perché usurpano titoli di maggiore legittimità. La coscienza, *sventuratamente* attiva in ogni visione del reale, avrebbe una funzione prevaricatrice da cui sarebbe piú necessario guardarsi. Irretirebbe la realtà nella trama di categorie mentali, di interessi sociali, che presenterebbe tipi astratti e schemi generici in luogo di esseri viventi e di azioni individuali. Se si vuole trovarsi in presenza del reale qual'è, occorre, secondo il realista, abbandonare la prospettiva che ne falsa la genuinità della visione, mercé una rigorosa devalorizzazione, che liberandola dai falsi idoli mentali fiancheggia e completa la purificazione conquistata con l'abbandono delle false circostanze ambientali. Il regista fedele al realismo non può eliminare la sua presenza e la sua attività nel processo produttivo. C'è per fare qualche cosa — ed i competenti sanno quanto la sua funzione sia laboriosa, impegnativa, difficile. Ma il suo ideale di una perfetta regía realistica è di non apparire nel prodotto, di non far avvertire la sua presenza, di restare invisibile tra le quinte, per dir cosí, dell'azione cinematografica. Oh potesse far registrare la visione direttamente sulla retina anziché su uno schermo! La vittoria su ogni prevaricazione sarebbe completa; lo spettatore si troverebbe di fronte al reate a tu per tu, senza infidi interpreti materiali e mentali; *facies ad faciem*.

Nessun regista è tanto ingenuo da riporre il reale « vero » nell'empirica oggettività di ciò che è episodico, frammentario, effimero. Ognuno ha la sua brava metafisica e cerca l'essenziale, il sostanziale.

Il compito è quanto mai arduo per il regista il quale intravede che l'essenziale è un significato interno e non un dato esterno, mentre la sua tecnica conduce inevitabilmente ad una visione di immagini esteriori in movimento nello spazio e nel tempo. L'immagine proiettata è *forse* pensata, ma *certo* non è pensante. Ora il regista deve conquistare l'invisibile essenza interiore attraverso la sua visibile espressione esteriore. E' compito che può ricordare quello di Colombo: « buscare il levante per lo ponente ». Se non che né sempre

si scoprono terre da gabellare come Indie, né sempre ci si imbatte in un continente che sia lí per salvare la faccia.

Piú sotto mano è l'essenza cercata dal realista empirico. Sembra plausibile che essa si trovi inserendo l'episodico ed il frammentario nella totalità delle cose e dei fatti con cui coesiste. Emergendo cosí il *situs* che essi occupano si preciserebbe la realtà che loro compete. Si spiega quale importanza abbia la cura di naturalizzare, neutralizzare l'ambiente. Quel *situs* deve essere un *dato*, non una elaborata collocazione abitraria, se si vuole essere realisti coerenti.

Importa per ora prender nota che nell'uno e nell'altro caso il « vero » reale, l'essenza, la sostanza avrebbero un carattere di oggettività ontologica, e, quel che è piú interessante, sempre manifesta in un evento particolare; sarebbero un in sé esistenziale. Qual fortuna di avere la fotografia di quell'in sé che si diceva inconoscibile o... inesistente!

Le insufficienze, le illusioni, gli errori di sí fatti procedimenti realistici si possono ridurre ad unico presupposto. Le esigenze di fedeltà oggettivistica, di una relazione di identità tra ciò che si ritiene reale e l'attività umana, sono trasferite d'*emblée*, senza controllo critico, dal piano della conoscenza — dove pure si può discuterne la legittimità — al piano della creazione estetica, dal piano dell'essere al piano dei valori, dove non hanno alcuna fondatezza. Il bello è identificato con il vero, e il vero con ciò che esiste nel tempo e nello spazio, con il percepibile o con una sua trascrizione concettuale che ne sarebbe la sostanza. Dopo millenni di imperio sull'arte la fantasia — riconosciuta come la « pazza di casa » — è al bando. Sembra che si debba negarle non solo una funzione creatrice ma anche quella piú modesta di conferire valore estetico a *quel che è*, e di cui l'arte dovrebbe dare una rappresentazione imitatrice. L'esigenza di un'adeguazione ontologica dell'attività spirituale è un orientamento filosofico, che grava da secoli sulle concezioni speculative e di cui non è facile sbarazzarsi.

Nella misura in cui questa indebita trasposizione è fonte di errori, le caratteristiche del realismo sopra accennate che vi si adeguano assumono o rivelano forme aberranti ed illusorie. E' facile notarle, ma non altrettanto dimostrarle. Occorrerebbe un tuffo nell'agitato mare della metafisica che qui è inopportuno. Le elenco in forma assertoria a titolo di personali opinioni, con le riserve delle asserzioni indimostrate.

Il mondo e la vita offrono al realismo estetico una materia da elaborare ai fini dell'arte; non sono essi arte. Il principio che la creazione divina è un'opera d'arte, non ratifica tale sciocca identificazione; ha altro significato. L'intervento del regista è non solo inevitabile, ma necessario e fecondo; e la bellezza delle immagini proiettate è tanto piú definita quanto piú sapiente e profonda è la sua attività creatrice. Dissimularla, cosí che il mondo dell'arte si ma-

nifesti come un dato ed appaia *presente* ma non *presentato,* è una ubbia inconsistente, generata dalla confusione tra l'essere in sé e l'essere trasfigurato in valore estetico. Nelle grandi opere d'arte si realizza il miracolo della compresenza inscindibile di un valore a sé, oggettivo, autonomo e d'un'impronta della prepotente personalità del creatore. E' perché l'artista non segue il miraggio dell'oggettività ontologica ma cerca un'espressiva idealità estetica.

Nessun regista sconfessa la sua presenza operosa nel processo produttivo; nega che essa debba avere funzione plasmatrice di una realtà estetica, come quella che il vasaio esercita sulla creta. Ora è proprio qui l'erronea illusione da abbandonare, perché il fine estetico sarà meglio raggiunto se all'ignoranza e diffidenza dell'inevitabile e benefica attività trasfiguratrice dell'artista subentra la chiara consapevolezza della sua ardua funzione creatrice; in breve se è radicalmente voluta cosí da non lasciare nella creatura nulla di dato.

L'ubbia del realismo estetico ora denunziata riecheggia il principio dominante per secoli nella storia della filosofia, con conseguenze assai gravi, che l'attività della coscienza sia quasi un'intrusa, una mediatrice infedele, che snatura i reali nostri rapporti con l'essere; che questo non solo esista indipendentemente dal pensiero umano (ciò non è errore), ma contenga in sé come attributi ontologici costitutivi i principi di ogni intelligibilità e valore, si che questi non debbano essere elaborati dalla nostra attività, ma solo mentalizzati, attuandone la oggettiva potenzialità, reduplicandoli, rappresentandoli in immagini; e che per ciò le soggettive trascrizioni siano valide nella misura in cui riecheggiano fedelmente la loro oggettiva esistenza. Trascenderli, trasfigurarli sarebbe perderli e tradire la loro autenticità.

E' agevole accorgersi dell'infondatezza di tali concetti e della correlativa esigenza di cogliere le cose quali sono prima e indipendentemente dall'atto spirituale con cui si colgono; il che sarebbe un conoscerli senza l'attività conoscitiva. E' un non senso analogo a quello per cui si ritenesse che la trasformazione dei prodotti naturali in alimenti e il processo di assimilazione organica sono un'indebita alterazione, e che la nutrizione perfetta sarebbe consumare cose in sé, cioè ingoiare i chicchi di grano, prima che la panificazione ne corrompa la naturalità, ed aggregarli intatti ai tessuti del nostro organismo.

Quel che si dichiara alterazione, snaturamento, è in verità integrazione perfettiva, che fa rientrare nell'ordine spirituale e nella cerchia degli umani interessi la naturalità esistenziale, arricchendola di valori, conferendole un significato. L'attività cosciente non è un ostacolo — dono diabolico, non divino — ma una via, forse la sola, per giungere alla realtà. E realtà è validità, che eleva l'essere dal piano ontologico a quello axiologico; e trova la sua fondatezza nell'unità armonica dei valori. La sua essenza, la sua sostanza sono

axiologiche non ontologiche. Sono quello che deve essere, con il suggello dell'extratemporalità. Il realista le cerca invano nell'ordine empirico composto in una totalità o in un ordine metafisico ontologizzato.

In somma è veramente reale ciò che seconda od ostacola le umane creazioni, ciò che fonda o compromette le esigenze della vita e dello spirito, ciò che favorisce lo sviluppo della personalità e della comunità, e che può essere razionalmente giustificato.

Si fa chiara l'illegittimità dell'intento di trovare l'autentico, il vero reale, mercé un'intransigente eliminazione dei valori morali, religiosi, giuridici, ed anche economici e sociali, per il falso principio che essi lo collocherebbero nell'atmosfera inquinata di preconcetti e di idoli convenzionali. Vecchio principio della sofistica: oppore la *fusis* del reale alla *nomos* della vita sociale. La devalorizzazione costituisce l'orientamento opposto a quello richiesto da un retto cammino.

Il realista confonde le sane ed eterne esigenze dello spirito — per cui dunque il mondo e la vita assumono dignità di reale — con le determinazioni empiristiche, che le manifestano nel tempo, transitorie, informate ad interessi di classi, di partiti, di scuole. Neppure queste sono convenzioni arbitrarie, come si crede; ànno anch'esse un fondamento storico. Ma per il loro carattere relativistico si può e si deve prescinderne per cogliere un sostanziale; di quelle invece bisogna potenziare e armonizzare la funzione creatrice. Abbattere idoli per conquistare Dio; condannare i roghi eretti per le streghe in nome di una giustizia piú umana. Il piú savio tra i pensatori antichi — a quanto diceva un oracolo accreditato — ha insegnato da secoli con il sacrificio della vita che si deve subire l'ingiusta sentenza per non compromettere la maestà delle leggi. Cosí soltanto emergono una fisionomia e un significato per cui l'essere è realtà.

La devalorizzazione non solo perde il reale che pretende salvare, ma rinnega la coscienza, la cui funzione nel mondo è appunto quella di conferire o almeno di rivelare quel significato e quei valori di cui altrimenti il mondo sarebbe privo. E' il peccato contro lo spirito.

La medesima illusione, e per le medesime ragioni, che estranea il realista dalla realtà a cui intende di porsi in presenza, bisogna denunziare per la pretesa che emerga un'umanità degli individui e delle loro azioni ed una piú profonda comprensione nel giudicarli, se si eliminano i « pregiudizi » morali, giuridici, religiosi, che li ridurrebbero a tipi o a modelli convenzionali. L'umanità che piú frequentemente è presentata sullo schermo è una sua deteriore e cupa espressione, quella, forse, che la vita postbellica offre con piú netta emergenza all'obbietivo; massa agitata da passioni e da interessi insoddisfatti; aggregato di esseri biologici tenuto insieme da relazioni estrinseche, in modo analogo alla coesistenza di esseri fisici: una convivenza per dir cosí, data e non voluta, in cui i dissensi sover-

chiano la concordia, le divisioni e i dislivelli delle classi oscurano la cooperazione, il risentimento prende il posto della comprensione, gli odi superano l'amore e le costrizioni prevalgono sulla libertà. Una pseudo-umanità a cui si suole opporre come ideale un'umanità che è affine piú tosto all'indifferenziata orda della preistoria che a quella a cui il processo storico tende. Quella che è presentata nelle infuocate declamazioni demagogiche.

Si spiega che alcuni registi siano sembrati al servizio della demagogia sovvertitrice e che essi protestino di aver voluto soltanto registrare la realtà. Di essi può dirsi, nel migliore dei casi, come dei «selvaggi» di Pascarella: «erano Americani e manco lo sapevano». La devalorizzazione non rivela la vera umanità, la degrada ed oscura, la naturalizza e l'esteriorizza. E dunque non libera dai valori una realtà umana, ma la riveste di valori inferiori e falsi, come il ladro che in un monile sostituisca pietre false alle gemme autentiche sottratte.

L'umanità «vera», quella che, senza una geniale regía, la visione sullo schermo non rivela e che un grossolano realismo ignora, è l'invisibile comunità di anime che lavorano a costruire e perfezionare un regno spirituale; ed in cui i valori non si uguagliano ai disvalori ma si purificano e definiscono la loro realtà nella partecipazione ad una coerente ed armoniosa unità, ed in cui la responsabilità dell'azione non si trasferisce dalla persona alla società e il malvagio non appare vittima, in cui le sanzioni non si cancellano ma si interiorizzano e si piritualizzano. E' l'umano colto *sub specie aeternitatis*: prospettiva, che è pernicioso trasferire, giudicando gli individui, nel piano temporale. L'umanità della Maddalena è nella bruciante consapevolezza della colpa che si purifica e nel pentimento ratificato dal perdono; l'umanità di Raskolnicoff è nella esasperata coscienza della responsabilità del delitto e nel tormento di un'espiazione interiore che cerca perfino il castigo esteriore.

La deprecata esigenza ontologica, oggettivistica, può spiegare ma non giustificare la cura che il realista spreca a naturalizzare e indifferenziare l'ambiente concepito quasi spazio, in cui l'azione si svolge. Nessun dubbio che la sostituzione dell'ambiente truccato ed artificiale del vecchio teatro, con l'ambiente costituito dalla natura e dalla vita quotidiana sia conquista originale ed esteticamente rivoluzionaria dell'arte cinematografica, sopra tutto per il suggestivo rilievo di realtà che conferisce alla visione. Ma non mi sembra neppure dubbio che la pretesa realistica di non turbare la naturalità dell'ambiente, adattandolo all'azione, con il pretesto infondato che l'azione risulterebbe falsata, è una sciocchezza. E' chiaro che si confonde ciò che il trucco e l'artificio hanno di esteriore con il loro interno significato e con la funzione, che era la sapiente e difficile adeguazione che proietta luce sull'azione e ne accentua il valore. I pesci si debbono far nuotare nell'acqua e le serpi strisciare per terra. E se non si vuole solo documentare ciò che è, ma presentare una

visione estetica, l'ambiente deve essere accuratamente *intonato* all'azione, sia per consonanza, sia per contrasto. Ciò giustifica anche l'ingenuo trucco del passato, che mirava appunto con i poveri mezzi dicui disponeva ad unificare armoniosamente lo spettacolo scenico. Si, bando ad ogni trucco, ma non bando al suo legittimo scopo. Qualche cosa di analogo insegna una celebre arte poetica di quasi due millenni fa. Si avverte anche qui, ancora, la fisima di sostituire i valori con un presunto essere in sé? Perché l'ambiente appropriato non dà all'azione un maggior rilievo ontologico ma axiologico; illumina il suo valore. Un idillio d'amore può fiorire in una bettola; sicuramente. Ma se non si dà all'ambiente significato di contrasto, per cui si adegua negativamente all'azione, si rischia di degradare l'idillio ad una plebea espansione sensuale.

La neutralizzazione dell'ambiente, lo sforzo sempre fallimentare di togliergli significato sono stoltezza non solo nella prospettiva estetica, ma anche nella prospettiva dell'esistenzialità. *In re* e nella vita vissuta l'ambiente e il valore interno dell'azione non costituiscono una semplice coesistenza ma un'unità sinfonica. L'anima non sente, non pensa, non agisce — neppurefisiologicamente — nello stesso modo, non è la medesima, nella mistica quiete silenziosa d'una cattedrale e nell'incomposto schiamazzo e tra le figure torbide d'una casa da the. Considerazione scandalosa per gli oggettivisti e i soggettivisti: quelli con documenti scientifici di sicura autenticità garentiscono che l'ambiente fa l'uomo e che la coscienza è un epifenomeno; questi con raziocini formidabili dimostrano che l'ambiente esiste solo in quanto è creato da un atto conoscitivo.

Un errore correlativo è ritenere che il sostanziale (e sempre un sostanziale ontologico non estetico) emerga dall'inserzione dell'episodica azione nella totalità dei suoi rapporti con il mondo fisico e sociale. Non occorrono molte parole per dimostrare che quel che cosí si ottiene è una collocazione spaziale dell'episodio, non la sua realtà. Precisare il luogo di una foresta, in cui cresce un albero, non vale a qualificarne la specie.

Quell'interiore vita che anima le figure della pittura e scultura in celebrate creazioni dell'arte e che manifestano un significato spirituale sono trascritte cinematograficamente in determinazioni spaziali e temporali, come movimento delle immagini. Ciò non è errore o falsificazione; è caratteristica dell'arte cinematografica. Ma potrebbe diventarlo se il fanatismo realista gabellasse la trascrizione spazializzata come la vera manifestazione del reale, mentre ne è una manifestazione esteriore, oggettivista, empirica; e se ritenesse che il regista esaurisce cosí il suo compito di interpertare l'anima e la vita dei protagonisti dell'azione.

Incidentalmente: in tal senso si può accettare il concetto che l'azione ed il movimento siano il privilegiato esclusivo carattere del film. Ricchissimo di movimenti e di azione è, ad esempio, il *Giudizio Universale*. Solo che non si ha un'espressione fisica, che li di-

spieghi nel tempo e nello spazio, ma un'espressione spirituale, che glossolanamente si potrebbe dire che *fissi* l'essenza dell'attività interiore in uno splendore dell'occhio, in una contrazione del volto, in un gesto, anziché svilupparla in una successione d'immagini.

* * *

Dato e non concesso che il realista abbia un concetto adeguato della realtà e che i procedimenti adottati siano leittimi e fecondi, quanto piú egli è sulla via del successo, tanto piú si allontana dalla via dell'arte. Egli, se mai, proietterebbe sullo schermo immagini fedeli dell'autentico reale non già una visione di bellezza. L'arte infatti, come si dice, è una sorte di evasione dal reale, è una trasfigurazione estetica di ciò che è, un trascendimento dell'essere, di carattere innegabilmente axiologico. E' un'elaborazione di valori, e, secondo me, la manifestazione dell'atteggiamento spirituale che è, non conoscenza, ma valutazione nella sua formale universalità. Perciò essa è il presupposto di ogni altra specifica valutazione. La bellezza non si identifica con nessun altro valore, o etico o religioso o economico, non propriamente perché vi sia estranea o indifferente, ma perchè in ciascuno è implicita, onnipresente e genericamente condizionante, come la loro formale struttura. Determinandosi in creazioni speciali può apparire concordante o interferente, ma nella sua essenza è cooperante, anche se non in modo esplicito; sí che ogni specifico valore può assumere carattere estetico. Si dice che l'attività estetica è disinteressata. Lo è nel senso che non si identifica con nessun particolare interesse, e non per una specificità che la chiula in sé ma per la sua universalità. L'accanimento del realista di ottenere una visione genuina del reale, oggettiva, liberata da preconcetti falsificatori, devalorizzandola, indifferenziando l'ambiente fisico e sociale in cui si svolge la vita, lo pone in una prospettiva da cui è assente ogni determinazione estetica.

Ombre piú fitte, che adugiano il sano sviluppo dell'arte filmata, ci si rivelerebbero, se potessimo esaminare a fondo altri caratteri della produzione cinematografica, sopra tutto in rapporto all'azione che essa esercita sulla coscienza dello spettatore. Ci limitiamo ad un elenco, e non esauriente.

A) — Si è accennato che nella produzione d'un film la tecnica avoca a sé quella funzione creatrice, che nelle arti tradizionali è accentrata nell'ideazione, nell'elaborazione mentale di ciò che nel linguaggio dei cineasti si chiama «soggetto». Questo degrada a materia da plasmare o riplasmare con nuovi fini estetici e nuovi criteri di realizzazione. L'attività tecnica e l'attività mentale formano una sintesi inscindibile. Orbene: la tecnica, per la sua incomparabile efficienza, per la complessità e meccanicità dei suoi mezzi, per il singolare modo con cui essa giunge a dare espressione visiva al contenuto dell'arte, può illudere un regista poco consapevole del proprio compito o non curante, che la tecnica possa sostituire od al-

meno limitare, con utilità e forse maggiore sicurezza, l'attività spirituale; e che basti un'abile uso delle sue risorse perché il fine estetico si effettui.

Sarebbe un disastro per l'arte, ma non sempre per il regista. Al suo arco egli ha oltre l'aurea freccia del bello molte freccie di similoro. Può interessare in piú modi il cuore, la morte, la sensibilità delle folle e creare films pregevoli, e quando tutto mancasse affidare il successo ai *Due Sergenti* e ai primi piani di baci a lungo metraggio.

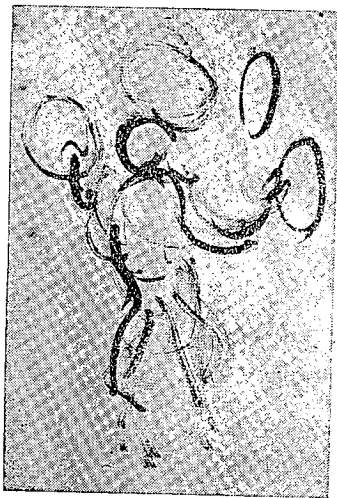
B) — La coscienza non è un'attività indifferente; è sempre «orientata». Non è, come molti credono, chiusa nel circolo invalicabile della sua soggettività; anzi la sua essenza formale è quella di riferirsi a qualcosa come altro da sé, aperta dunque oltre che orientata. Vecchio principio trascurato ed oggi fecondamente ripreso e rinnovato. I modi speciali di riferirsi l'orientano in direzioni diverse con diversità di interessi, per cui appare un'attività che avverte e pensa e utilizza ciò che essa medesima ha scelto. Ora si noti che se un'orientazione estetica non è unica né forse autonoma nel creatore — il quale, per il costo della produzione sempre piú oneroso, per i gusti del pubblico a cui è diretta, deve tener conto di molteplici interessi — essa nello spettatore non è né prevalente né voluta, anzi in qualche caso persino molesta. Non si va al cinema, come si va ad un museo con l'animo disposto a godere e giudicare un'opera d'arte; si cercano soddisfazioni piú elementari, di ordine psicologico e non spirituale, non sempre del tutto innocenti. Il regista *non può,* lo spettatore *non vuole* soddisfare pure esigenze estetiche. La presenza di coefficienti spuri, le direzioni intenzionali della coscienza estranee se non opposte all'orientamento estetico, sono piani inclinati verso un tradimento dell'arte, che solo una regía sapiente può evitare e non senza difficoltà.

C) — L'efficienza che la visione proiettata su uno schermo esercita sull'animo dello spettatore ha caratteri propri, di cui sarebbe utile fare un attento esame. Essi sono un originale privilegio dell'arte filmata, ma anche un'occulta fonte di insidie non trascurabili. La contemplazione del bello o l'intuizione del suo valore implicano sempre un giudizio tacito o espresso. Tralasciamo di chiarire se tale giudizio sia esclusivamente estetico, indifferente agli altri valori. La contemplazione estetica nelle arti tradizionali anche se talvolta ci «rapisce», non ci estranea da noi, non annulla la nostra personalità. Anche nello spettacolo teatrale, per quel che ha di finzione, per la vivente realtà degli attori, si conserva la dualità tra l'azione e la nostra visione. Nel giudizio estetico la personalità è presente con tutti i suoi interessi. Basti ricordare i giudizi di Platone e S. Agostino sull'arte e la furia distruttrice degli «idoli» di Savonarola.

Invece per piú aspetti la visione di un film soggioga l'animo dello spettatore, che non giudica, ma vive l'azione, sopra tutto quando vi è un esasperato incalzare di movimenti. Piú che contempla-

zione e godimento vi è partecipazione, immedesimazione. Tra loro vi è una differenza analoga a quella che distingue un consiglio persuasivo di cui si ha chiara consapevolezza da una suggestione necessitante ed inavvertita. Sulla libera contemplazione prevale una spontanea imitazione, piú dominante in folle ignare di adolescenti, e che all'esercizio di criteri riflessi sostituisce una sorte di abbandono ad emozioni psicologiche subcoscienti. Forse ciò è dovuto al movimento delle immagini, che ha efficienza mimetica. E dunque si ha un'efficienza cosí potente e quasi immediata che, se non sopprime, elude la libertà di giudicare. Il regista — tanto piú se ha pretese realistiche — deve tenere ben presente l'indiretto valore morale che la sua creazione può assumere. La nostra responsabilità non si limita a ciò che diciamo e facciamo, ma si estende a ciò che altri fa e dice per l'influenza delle nostre parole e delle nostre azioni. E non vi sono alibi che dirimino la responsabilità di una presentazione suggestiva che può corrompere le coscienze. Ciò non significa che si debba subordinare l'arte alla moralità. Le grandi creazioni estetiche l'implicano senza perdere la propria autonomia, non la escludono. Si chiede che tra le possibili realizzazioni del fine estetico si scelgano quelle che partecipano armonicamente all'ordine spirituale. Non è necessario dissetarsi con liquidi antigienici quando si può bere la «pura e casta» acqua. Del resto è una scelta che non si impone dal di fuori, ma che le coscienze sane fanno sempre, spontaneamente, non per discorsiva riflessione.

L'insegnamento che offrono tali considerazioni è che non è l'orientamento realistico o idealistico che fonda e definisce la sanità spirituale della creazione estetica, ma, nell'uno e nell'altro caso, la perizia e la saggezza del creatore.

Antonio Renda

René Clair e "Les-belles-de-nuit,,

Fra gli uomini che occupano un posto nella storia del cinema, René Clair è il solo, insieme con Charles Chaplin, che, da trenta anni, si mantiene in prima linea. Si tratta invero di un mestiere in cui è piú facile brillare per qualche anno che resistere senza abdicare, imponendo uno stile personale a tutta la propria produzione.

Les-belles-de-nuit è il ventiduesimo film di René Clair e non vi si scorge traccia né di stanchezza né di sclerosi; egli non lascia posto per alcuna riserva. Certamente la sua produzione è oggi meno abbondante di quanto non lo fosse all'epoca di *Le Million,* allorché avveniva che non piú di sei mesi intercorressero tra un film e l'altro. Il suo ritmo sembra oggi essere quello di un film ogni due anni: 1943: *It happened... to-morrow;* 1945, *Dix petits Indiens;* 1947, *Le Silence est d'or;* 1949, *La Beauté du diable* — intervallo normale quando si possiede come lui al tempo stesso il gusto della perfezione e la preoccupazione di rinnovarsi.

René Clair è uno dei pochissimi « autori di film » che meritano veramente questo nome. Le sue opere migliori sono esclusivamente frutto del suo lavoro e allorché altri scrittori hanno figurato nei titoli di testa, egli ha collaborato strettamente con essi. Il piú celebre di essi, Robert Sherwood, scriveva all'indomani di *Fantôme à vendre*: « Sebbene nella presentazione del film io sia cortesemente designato come autore dell'adattamento, devo confssare che tale adattamento è di René Clair. Se egli ha avuto bisogno del mio aiuto, è perché la sua conoscenza dell'inglese era quasi totalmente limitata alle parole « please » ed « O.K. »! Dopo qualche giorno di collaborazione, egli imparò anche a dire: « Not so good » (Non molto buono) ».

Credo che Norman Krasna, Dudley Nichols o Armand Salacrou non vorranno smentire Robert Sherwood e che l'eterna questione: « Chi è il vero autore del film? » sarà finalmente risolta se soggetto, sceneggiatura, regia e montaggio appartengono alla stessa persona; come avviene nella maggior parte dei film di René Clair e particolarmente in *Les-belles-de nuit.*

Allo stesso modo che l'opera di uno scrittore, per esempio Voltaire, o di un pittore, per esempio Picasso, conserva una sua unità

attraverso le molteplici evoluzioni del suo creatore, i film di René Clair possiedono quell'impronta della personalità che fece dire a Chaplin: « Non ho bisogno di leggere il nome di René Clair al principio di un film per riconoscere immediatamente il suo stile ».

E lo stesso Clair, a proposito di *Ladri di biciclette* e di *Umberto D*, del suo amico De Sica, scriveva: « Uno stile personale è una cosa cosí rara nel cinema che due opere che ne siano del pari dotate danno l'impresione di somigliarsi, taluni diranno di ripetersi. E' strano che ci si mostri su questo punto piú esigenti verso l'autore di un film che verso un pittore o un romanziere. C'era bisogno che Auguste Renoir dopo le sue « Bagnanti » dipingesse delle donne pallide e smunte? Vittorio De Sica ci mostra l'immagine del *suo* mondo, come fa qualsiasi grande autore. Egli non si ripete, ma continua ad essere se stesso... ».

Checché ne dica, René Clair non accetta però di ripudiare il concetto — essenzialmente moderno — di originalità. Come tutti gli artisti d'oggi, egli teme la sclerosi ed ambisce a rinnovarsi continuamente. Non ha tuttavia potuto mai distaccarsi completamente da talune idee-forza che ispirano tutta la sua opera. Non v'è in apparenza nulla di comune fra *Sous les toits de Paris* e *I married a Witch,* fra *Le Million* e *La Beauté du diable.* Tuttavia uno studio attento dei temi di questi film rivela fra essi quella parentela che non è sfuggita allo sguardo perspicace di Charles Chaplin. Cosicché tale opera è nello stesso tempo la piú diversa della storia del cinema e quella che presenta l'unità piú profonda, poiché in ciascuna delle sue parti si scopre il riflesso di una delle piú forti personalità dei nostri tempi.

Per quanto ricca e complessa essa appaia nei suoi film, questi rimangono tuttavia lontani dal mostrarla per intero. Per contro, si incontrano nelle sue opere degli elementi che nemmeno una conoscenza profonda del suo carattere e dei suoi gusti riesce a spiegare; penso sopratutto a quella voglia che egli ha di farci ridere senza sottintesi e che sembra cosí poco conforme alla sua natura. Gli scrittori che egli ammira sopratutto sono tutt'altro che gli autori di « vaudevilles ». Tuttavia nessuno dei suoi film, compresi i piú seri in apparenza, esclude l'umorismo, e quello di cui parliamo adesso ha come scopo essenziale di provocare il riso.

Clair ignora lui stesso le ragioni profonde che lo spingono a cercare di provocare il riso delle folle invece di darci quegli studi di carattere condotti con mano leggera nei quali eccellerebbe, a quanto sembra, se si abbandonasse alle sue tendenze naturali.

I suoi eroi sono spesso, proprio al contrario, dei pretesti; la loro realtà non convince che a metà e generalmente sono i personaggi secondari che ci conquistano. Vediamo perciò che gli effetti comici piú ingegnosi, le figure piú pittoresche di *Les-belles-de-nuit* sono quelle del Vecchio Signore, del meccanico o del portalettere... Ciò non

costituisce naturalmente una regola ed il carattere dei protagonisti di *Le Silence est d'or* e di *La Beauté du diable* è in particolar modo di un verismo impressionante.

* * *

In pochi uomini l'infanzia e l'adolescenza hanno inciso piú profondamente che in René Clair. E' qui che indubbiamente bisognerebbe cercare alcuni dei caratteri che dominano la sua opera e la cui origine ci sfugge. Quei temi che vediamo ritornare, gli uni coscientemente, gli altri no, degli anni trascorsi nel quartiere di Helles, nel negozio dei suoi genitori, fra il popolo minuto di Parigi cosí ricco di vita e di gaiezza; o ancora al liceo Montaigne, vicino a compagni ai quali è rimasto affezionato; e sopratutto i ricordi dei mesi trascorsi al fronte nel 1917 e '18, donde ritornò ammalato nel fisico e profondamente turbato nello spirito.

Se Parigi fa cosí spesso da sfondo ai suoi film, se molti di essi esprimono il fascino di questa città, ciò si deve al fatto che egli è nato e cresciuto nel cuore di essa. Durante l'ultima guerra non l'ha abbandonato che per necessità e non senza nostalgia; ma i suoi soggiorni a Saint-Tropez o a Londra non si sono mai prolungati tanto senza che egli venisse a fare qualche visita ad una città della quale non poteva assolutamente fare a meno. E' perciò motivo di sorpresa che, nello sfondo della piccola località in cui si svolgono le scene essenziali di *Le-belles-de-nuit,* non si vedano profilare il « Sacro Cuore » o la Torre Eiffel...

Vi è, nell'opera di Clair, un elemento permanente, che non è certamente assente dal suo nuovo film, ma che vi occupa invece un posto importante: il tema dell'amicizia, giacché nessuno piú di lui è fedele agli amici della giovinezza.

Quanto a quel rimpianto del passato che l'ha portato a rievocare tempi trascorsi in *Un Chapeau de paille, The Gost goes West, The Flame of New Orleans, Le Silence est d'or* o *La Beauté du diable,* esso costituisce uno degli aspetti essenziali di questa sua nuova fatica, ma lo mette dolcemente in burla e forse è un pò se stesso che egli ha voluto adombrare sotto le spoglie di questo personaggio dalle molteplici trasformazioni, per cui la « belle époque » è sempre quella che il decorso del tempo adorna di tutte le grazie...

E' stata ricordata, a proposito di *Les-belles-de-nuit,* la parola antologia. Se si intende che vi si riscontrano dei ricorsi di taluni elementi che figurano nei suoi film precedenti, nulla mi sembra esatto. L'unico di essi che si possa ravvicinare alle *Belles* e *Le Voyage imaginaire.* Ma le allusioni che taluni hanno fatto, per esempio, a *Le Million* non sono giustificate, se non dal fatto che si tratta di due commedie musicali.

Per contro non si può dubitare che René Clair abbia messo in

questo nuovo film molto piú di se stesso di quanto ordinariamente non si faccia con una fantasia il cui obiettivo è sopratutto di divertire, e se si può affermare che *Les-belles-de-nuit* rappresenta la sintesi dell'opera di René Clair, gli è perchè in nessuno dei suoi film si trovano uniti insieme tanti temi a lui familiari. Ma egli generalmente lascia a noi la cura di scoprire le idee che gli sono care, poiché questo creatore ama nascondersi dietro la sua creatura e raramente gli è accaduto di prendere lui stesso la parola. L'ha fatto a malapena soltanto in *A nous la liberté* per esprimere la convinzione, assai profonda in lui, che la libertà è il piú prezioso dei beni e che l'uomo non potrebbe trovare la felicità asservendosi alla collettività.

Se però questa professione di fede individualista si rivela in *Les-belles-de-nuit* solo a chi sappia leggere fra le righe, sono qui assai piú facili a scoprirsi di quanto normalmente non avvenga gli altri temi che egli ci ha presentato nei ventun film che hanno preceduto quest'ultimo, camuffati in sempre nuovi travestimenti; mentre tutta l'opera costituirebbe addirittura una sintesi meravigliosamente equilibrata dell'universo clairiano se egli avesse fatto svolgere l'azione a Parigi, come in un primo tempo era suo desiderio.

All'infuori dell'ambientamento, per lui nuovo, in una cittadina, si possono dunque riscontrare in questo film gli elementi essenziali che contribuiscono a conferire uno stile che non somiglia ad alcun altro ad un'opera in cui si distinguono due grandi correnti: l'una realista e popolare, l'altra fantastica e poetica.

Una tale distinzione non manca di arbitrarietà, poiché in alcuni dei suoi film i due elementi si mescolano ed in tutti si trovano dei caratteri comuni che costituiscono quella linea morbida ma senza soluzione di continuità che tutti gli storici del cinema hanno tentato di definire.

Pochi vi sono riusciti. Bardèche e Brasillach — imitati poi da cento altri — hanno creduto di fare una scoperta parlando di « Balletti », applicando questa immagine a *Entr'Acte* come a *Le Million* e persino al suo romanzo « Adams »... Henri Colpi è meno arbitrario quando scrive ne « Il cinema ed i suoi uomini »: « Egli si inserisce nella tradizione dei Marivaux, Musset, Giraudoux: grazia, leggerezza, mezzo-tono, sfumature, fantasia entusiasmante, dolce ironia, delicatezza di tocco, arte sottile: una fresca vena scintillante e maliziosa, avviluppata da un alone teneramente giocoso ». Assai ben detto, anche se in questa breve definizione non sia ricordato il gusto del meraviglioso, dato che è questo che da *Paris qui dort* a *La Beauté du diable* domina un gran numero dei suoi film.

Questi rappresentano la seconda corrente nell'opera di René Clair, quella che lo spinge a collocare le sue storie ai confini fra il reale e l'irreale, talvolta persino — come ne *Le Voyage imaginaire* — a sacrificare la vita al sogno. I loro postulati non hanno alcuna verosimiglianza; ci costringono ad ammettere che uno scienziato può

mettere in azione delle onde capaci di paralizzare una intera città (*Paris qui dort*), che lo spirito di un personaggio, da esso staccatosi, può agire indipendentemente dal suo corpo (*Le Fantôme du Moulin Rouge*), che un fantasma può accompagnare le pietre del suo castello quando questo venga trasportato dalla Scozia in America (*The Gost goes West*), che un modesto fattorino può ritornare tutti i giorni dall'al di là per portare a un giornalista il giornale del giorno successivo (*It happened to-morrow*) o che Faust e Mefistofele possono assumere la medesima apparenza (*La Beauté du diable*)...

Quanto alla tendenza realistica di René Clair, essa è strettamente circoscritta dal perimetro di Parigi: *Sous les toits de Paris, Quatorze Juillet, Le Silence est d'or* riuniscono dei ricordi della sua infanzia parigina.

* * *

In *Les-belles-de-nuit* queste tendenze si mescolano e si confondono, dato che il film, collocato ora nel sogno, ora nella realtà, ci racconta la storia di un giovane musicista per il quale la vita ed il sogno si integrano a vicenda.

Bisognava saper mantenere un giusto equilibrio fra questi due mondi. La prima preoccupazione di René Clair è stata quella di ancorare solidamente il suo film alla vita, di non romperla con essa, nemmeno quando il suo eroe viene a trovarsi in una situazione assolutamente irrazionale. I passaggi dal mondo sensibile immaginario sono condotti con cura particolare e nessuna di queste transizioni avviene gratuitamente. Quando Claudio sogna una certa epoca, è perché ha ascoltato una parola che ve lo ha condotto e le sue «belle di notte» sono le belle che egli incontra tutti i giorni: lo scacco subito da René Clair ne *Le Voyage imaginaire,* in cui perdeva troppo rapidamente il contatto con la realtà e imponeva allo spettatore di seguirlo per vie troppo inusitate, non è stato inutile.

Dalla sua esperienza personale e da quella dei suoi colleghi, egli sa che è invitante, ma pericoloso, trasportare i sogni sullo schermo. Egli si è dunque preoccupato di trovare una solida base per le sue *Belles-de-nuit* e, naturalmente, dapprima ha scelto il luogo che conosceva meglio, Parigi, dove ha ambientato tutti i suoi film francesi per i quali la località non fosse stata stabilita anticipatamente: sobborgo imprecisato dei *Deux timides* o Principato di Monaco del *Dernier Miliardaire*. Però questa decisione sarà di notevole impaccio nella elaborazione della sua trama, ed egli non riuscirà a superare tale difficoltà se non quando gli verrà infine l'idea di collocare l'azione in un ambiente nuovo per lui: una città di provincia. Da questo momento tutto si sistema: il gruppo di amici può circondare Claudio a tutte le ore perché essi vivono a pochi passi da lui, e gli sono cresciuti vicino; e la convocazione del direttore dell'Opera, che giunge niente di meno che dalla capitale, costituirà un avvenimento eccezionale.

Avendo cosí imbastito una trama di fantasia su di una base ben ferma, René Clair ha la possibilità di consolidarsi in quel mondo onirico che gli è familiare. Egli stesso sogna molto ed i suoi sogni hanno spesso una logica, una continuità assai rare. Le inverosimiglianze che si riscontrano in *Belles-de-nuit* non sono tali per lui, che vede spesso ritornare nei propri sogni gli stessi personaggi e le medesime azioni.

Il film poggia dunque su piani che coesistono e si confondono. La vita di Claudio si svolge ora nella borgata in cui vive ed ora nel mondo fantastico in cui sprofonda allorché il sonno lo assale e questa vita notturna non è meno importante della sua vita reale.

Cosí si vede come in *Les-belles-de-nuit* si incontrano le due correnti sul filo delle quali René Clair si lascia trascinare volentieri: quella che lo spinge a descrivere con esattezza luoghi e persone; e quella che l'attira verso il fantastico. Come si è operata la fusione fra queste due tendenze per giungere alla riuscita perfetta di *Les-belles-de-nuit?* E' quello che speravo di spiegare, e, devo confessarlo, la fortuna mi ha aiutato.

Ero a casa di René Clair il giorno in cui egli riuniva una enorme quantità di appunti destinati ad essere dati alle fiamme. Finito il film, egli pensava che tutto il suo lavoro preparatorio non aveva piú alcuna importanza per lui.

Ma ne aveva una assai grande per me, poiché quegli inutili fogli mi avrebbero permesso di studiare l'evoluzione di una delle sue opere, dal momento in cui la prima idea gli era venuta a quello in cui essa si era materializzata sullo schermo.

Non sarebbe di enorme importanza per noi — gli dissi — di conoscere le tappe successive attraverso le quali Griffith è pervenuto a *La nascita di una nazione?*

Le mie argomentazioni vennero accolte da un sorriso: perciò egli accettò di affidarmi quella massa di carte e mi fu possibile sfogliarla a mio piacimento. In questo lavoro venni aiutato dalla abitudine da lui presa ad Hollywood, dove le sceneggiature passano successivamente da tante mani che l'unico modo di orientarsi in tale dedalo consiste nel datare ciascun foglio.

* * *

Se, dopo aver portato a termine ciascuno dei suoi film, René Clair, sottrattosi all'euforia del teatro di posa, si ritrova faccia a faccia con le sue inquietudini, questo risveglio fu ancora piú brusco del solito alla fine del 1949, quando ebbe presentato *La beauté du diable.*

In realtà, dopo cinque anni trascorsi a Hollywood durante la guerra, egli aveva voluto riprendere contatto con la Francia con un'opera nella quale accoppiare al suo amore per Parigi l'espe-

rienza sentimentale di un uomo di cinquant'anni. *Le Silence est d'or* rispondeva esattamente a questo desiderio e costituiva, inoltre, un giusto omaggio ai suoi pionieri del cinema, che egli aveva scoperto all'inizio del secolo, al Gab Ka, un cinema dei Boulevards, verso i quali egli non ha mai negato di essere in debito.

A *Le Silence est d'or* venne mosso sommessamente il rimprovero di essere un lavoro facile; poiché mentre a nessuno verrebbe in mente di chiedere a Mauriac di scrivere un romanzo rosa, da René Clair ci si attende al contrario che egli si rinnovi continuamente.

Egli non rimase insensibile a questa osservazione e si rivolse ad un « grande mito », quello di Faust. Nella sua opera *La beauté du diable* egli riesce piú nuovo in superficie che nello sfondo, dove si incontrano molte delle idee che gli sono care. Ma queste sono presentate in una forma cosí inabituale che molti non riconobbero in questo film il René Clair che essi amavano. Dopo averlo amichevolmente consigliato da uscire da quei temi e da quegli schemi che gli sono familiari, stavano per rimproverargli di avere seguito troppo bene i nostri consigli. Egli si trovava dunque in quell'epoca in una incertezza che era tanto piú grave in quanto egli era animato dal legittimo desiderio di riportare un successo di pubblico, in un mestiere in cui una mezza riuscita commerciale può avere spiacevoli conseguenze anche sulle carriere piú brillanti: Renoir e Carné non l'ignorano nemmeno essi.

Il suo unico obiettivo preciso era allora quello di fare un film gaio da contrapporre a questa *Beauté du diable,* opera di una grande ricchezza ma che fra tutti i suoi lavori è quella dalla quale rimane piú estraneo il suo leggendario sorriso! René Clair che, con questo film e, molto prima, con *A nous la liberté,* aveva contribuito tanto a spingere il cinema sulla via dei problemi sociali, non intendeva questa volta lanciare un « messaggio ». Egli voleva riprendere quel carattere divertente che cosí brillantemente ha assunto nella maggior parte delle sue opere. D'altronde, non è sempre una missione sociale quella che consiste nel distrarre, nel divertire, nel costringerci a dimenticare la dura realtà che, da tutte le parti ci preme, come preme Claudio in *Les-belles-de-nuit?* Come lui, desideriamo spesso rifugiarci nel mondo dei sogni per sfuggire alle dure condizioni della vita. E quel sogno ad occhi aperti che noi facciamo nelle sale in cui si proietta questo film, noi vorremmo che non avesse mai fine. Ci troviamo nella condizione cosí bene descritta da Casanova quando, sotto i piombi di Venezia, un compagno indiscreto interrompe il suo sonno.

René Clair desiderava dunque produrre un film comico e desiderava collocarlo nel paese delle meraviglie, nel regno dei sogni. Inoltre, per complicare ancora il suo compito, egli voleva ritrovare la vena del *Million* e trovare un soggetto di commedia musicale.

Queste intenzioni sembrano, *a priori,* contradditorie, e cercare

di conciliarle appariva impresa formidabile. Tutto il 1950 passò per lui in vari tentativi. Dopo tanti anni di carriera, egli ha accumilato innmerevoli soggetti di film. Egli possiede persino dei trattamenti completi che non metterà mai in lavorazione.

Si tuffò in queste vecchie carte. Abbozzò venti nuovi progetti. Niente di tutto questo corrispondeva esattamente a quello che egli cercava, sicché fu senza eccessivo entusiasmo che egli accolse la proposta fattagli dal suo amico Norman Krasna, capo della produzione R.K.O., di studiare il progetto che egli intendeva sottoporgli.

Accettando di andare a trascorrere qualche settimana in America, René Clair non si faceva molte illusioni. Era rientrato in Francia nel 1945 con troppa gioia, per avere il desiderio di tornare a lavorare ad Hollywood. Tuttavia questa richiesta gli forniva un pretesto per concedersi una tregua nel lavoro infecondo al quale si era abbandonato da mesi. Può darsi anche che, nel suo subcosciente, fosse nata la segreta speranza che l'America potesse fornirgli lo spunto che egli cercava disperatamente.

Questa fallace speranza si realizzò, infatti, ma in condizioni assolutamente diverse da quelle che egli avrebbe potuto prevedere. Se egli non fece presso a poco nulla a Hollywood, all'infuori di ricevere amici e sistemare affari personali; se nessun soggetto magico gli venne a portata di mano; quando egli ritornò aveva tuttavia un argomento fatto apposta per lui e per il quale non doveva essere in debito con alcuno.

Partito per gli Stati Uniti allo scopo di dimenticare le sue preoccupazioni e fermamente deciso a prendersi due o tre mesi di vacanza, René Clair trovò a New York il soggetto di *Les-belles-de-nuit*. Come avvenne questo fenomeno? Nel modo piú semplice del mondo. Scendendo lungo la Quinta Strada per recarsi a colazione con degli amici che l'attendevano, gli si affacciò un'idea che era tale e quale, all'incirca, quella che oggi vediamo sullo schermo. Sin dal primo istante egli non dubitò di avere finalmente trovato l'argomento che aveva inutilmente cercato. Si recò dunque al ristorante, si scusò per non poter rimanere, ritornò nella sua camera d'albergo, prese un foglio di carta da lettere e scrisse:

New York, 18 aprile 1951
(salendo per la Quinta Strada)

una idea di INTOLLERANZA comica

Sul foglio che trascrivo, annotò alcune settimane dopo:

Pascal: il re ed il calzolaio.

Allusione al pensiero di Pascal il cui testo esatto ritroverà soltanto al suo ritorno a Parigi ed in cui però si parla solo di un artigiano. Eccolo:

« *Se sognassimo tutte le notti la stessa cosa, essa avrebbe su di noi una influenza eguale a quella degli oggetti che vediamo tutti i*

giorni. E se un artigiano fosse sicuro di sognare tutte le notti, per dodici ore, di essere re, credo che sarebbe quasi felice quanto un re che seognasse tutte le notti, per dodici ore, di essere un artigiano ».

Ritorniamo a quel 18 aprile 1951 che rimarrà, credo, una data memorabile nella carriera di René Clair. Eccolo al 12.mo piano dell'Hotel Pierre mentre riempie i seguenti fogli:

Idea generale: il tempo passato è sempre meglio di quello presente. Ci si lamento del presente. Non si ha fiducia nell'avvenire. Ma non è stato sempre cosí?

Un uomo, Paolo, esasperato dalla nostra epoca. In tutti i piani della casa in cui vive tutto va male. La vita aumenta, le imposte, i timori di guerra, la bomba atomica, ecc. Svelto a letto. Dimenticare.

Il suo lavoro, con tutte le seccature. La sua vita privata (sposato o fidanzato) non va meglio. Non sarebbe meglio farla finita? Suicidio mancato.

S'interessa di storia (studioso, professore). E la sera sogna. Si crea una vita che ritrova tutte le sere. Lascia in fretta i suoi amici. E' atteso: è atteso dai fatti che si svolgono nel suo sogno o nei suoi sogni.

3 o 4 storie del passato (decorso sintetitco) che ritrova al punto in cui l'ha lasciato al momento di svegliarsi. E mentre gli incidenti si accumulano nelle avventure che egli vive durante la notte, la sua vita reale sembra migliorare. Vede tutto con occhi piú sereni. Adesso teme persino di addormentarsi per paura di ritrovare le seccature del sogno. Cerca di trascorrere la notte fuori. Viene arrestato. Si addormenta in prigione con due ubriaconi che vengono spaventati dal suo sogno (il Terrore). Si sveglia felice di trovarsi al tempo presente.

Passare da un'avventura all'altra infischiandosi dei costumi, mentre i secoli si succedono... Mescolare le quattro storie e giungere ad un finale simultaneo. Egli sposa le quattro eroine, ma è triste, ha sofferto tanto per cosí poca felicità. Egli non le ama. Quella che ama, non sa chi sia. Vorrebbe dormire (nel sogno), ritrovarla. Ohimè, essa non nascerà che fra due secoli. Si sveglia. E' la ragazza del principio che sta vicino a lui — sulla stessa panchina, stessa scena. Piove a rovesci, ma « che bella giornata è oggi! ».

Fine

E sul foglio seguente scrisse:

Le 4 epoche: 1900 - *Il romanticismo* - *La Rivoluzione* - *I Moschettieri.*

Piú tardi annoterà:

Prima idea di trattamento: la linea generale è tracciata, ma né il carattere né il mestiere del protagonista sono individuati, né sono fissati il luogo e l'ambiente dell'azione.

Questo è vero, ma questa prima fase contiene già con la piú grande esattezza le linee del film definitivo. Taluni particolari rimarranno soltanto spostati, come le critiche sulla nostra epoca che René Clair alla fine ha messo in bocca al Vecchio Signore o il falso suicidio conservato sotto forma del timore che provano gli amici di Paolo, divenuto Claudio. Le modifiche essenziali si incontrano alla fine, dove ritroviamo perciò il « finale simultaneo » e « la piccola del principio ». Nell'insieme, tutto quello che vedremo sullo schermo si trova in quei righi scarabocchiati per fissare una idea venuta all'autore mentre in un mattino di primavera passeggiava per New York.

Sembra perciò che, in seguito, tutto avrebbe dovuto essere facile. Ma pensarlo vorrebbe dire conoscere male colui che potrebbe far suo il motto: « Fare difficilmente delle cose facili ».

Lo studio della annotazioni, degli schizzi, dei progetti, delle indicazioni di ogni genere che il caso mi ha fatto avere, mi mostra che per sei mesi egli ebbe la tendenza ad allontanarsi dalla sua idea originaria. Se quello che egli buttò giú di getto a New York, in pochi secondi, lo si ritrova sullo schermo, dovette passare un anno intiero di passi avanti e indietro prima che la vicenda del film prendesse la sua forma definitiva.

Il tema del « buon tempo antico » figura nel primo schizzo, e tuttavia non si può dire che René Clair abbia nostalgia del passato, perché al contrario egli ha contributito con *Entr'acte* e *A nous la liberté* a creare alcuni dei miti e delle forme che dominano la prima metà del XX secolo. Ma, impressionato fortemente dalla sua infanzia, egli guarda volentieri al passato. Egli ama il mercato dei robivecchi ed i piccoli quartieri di Parigi nei quali la vita non è per nulla cambiata in questi ultimi 50 anni e se egli vive a Neuilly, lo fa in un ambiente simile a quello in cui è nato. Non fu lui il primo che ebbe l'audacia di collocare *Un chapeau de paille d'Italie* in un'epoca allora sorpassata, in quegli anni del 1900 che hanno ispirato dopo migliaia di film, racconti o libri?

Ma nessuno è piú lucido di lui. Egli non si abbandona a quell'attrattiva che il passato esercita su di lui e se ne *La beauté du diable* ha denunciato gli errori del nostro secolo di ferro, egli non ignora che gli uomini non sono oggi diversi da quelli che erano un tempo, che tutte le epoche verosimilmente portarono con sé la medesima proporzione di gioie e dolori. Egli comprende quei vegliardi nella cui memoria si è spento il ricordo delle disgrazie della loro giovinezza per lasciar posto a quello delle gioie. Ma egli non vuole somigliare ad essi, e dolcemente li canzona.

Il passato che egli rievoca sarà dunque sopratutto idilliaco. Ma piuttosto popolato di pericoli, ed egli insinua che quella famosa età dell'oro in cui gli Anziani hanno la nostalgia potrebbe ben essere quell'era preistorica in cui vigeva il principio « homo homini lupus ».

La seconda idea principale che appare in queste note rapide del

18 aprile 1951 è quella del compenso fra la realtà e il sogno. Quando, nel 1925, egli scrisse il *Voyage imaginaire,* li vedeva già come dei vasi comunicanti. Il personaggio rappresentato da Jean Borlin ha in comune con quello che ventisette anni dopo sarà interpretato da Gérard Philipe il fatto che ciò che egli non riesce a realizzare nella vita diviene facile nel sogno. Tuttavia, il primo trovava nel suo *Voyage imaginaire* il coraggio di compiere dopo effettivamente taluni atti di cui, senza tale lezione, non sarebbe stato capace. L'eroe de *Les-belles-de-nuit* è manovrato — come direbbero gli esistenzialisti —: l'accettazione del suo operato o il suo matrimonio con Susanna gli verranno imposti quasi senza che la sua volontà intervenga.

Quello che c'è assolutamente nuovo, anche in questo primo abbozzo, è questa idea che i sogni possono equilibrare cosí perfettamente la realtà che, quando questa diviene meno spiacevole, tale cambiamento si ripercuote nel sonno di Claudio, che si popola allora di incubi.

Il terzo tema importante di *Les-belles-de-nuit,* quello dell'amicizia, non appare ancora in questo primo schizzo.

Ora che egli ha le grandi linee dell'azione, le sue ricerche lo portano anzitutto sul mestiere ed il carattere del protagonista e sull'ambiente nel quale vive. René Clair saggia le sue idee, come è suo costume, parlandone con degli amici in cui ha fiducia e, in particolare, con due celebri soggettisti, Robert Pirosh e Garson Kanin. In seguito ad una conversazione con quest'ultimo, egli pensa di fare del suo eroe un impiegato di un grande magazzino o un libraio dal quale si compra il libro che egli si appresta a leggere e che non può mai finire di leggere. Ma la rapida annotazione a matita con cui egli ha segnato questa indicazione è sbarrata da un energico: « No ».

Egli prova già chiaro il bisogno di vedere chiaro nelle mille indicazioni sparse che ha già fissato sulla carta. Prende dunque un foglio che divide in sei colonne e che gli permetterà di fare il punto sul carattere e sulla situazione del suo eroe, di cui comincia a screvere le avventure senza ancora conoscerlo nemmeno lui. In testa a queste colonne scrive:

STATO O PROFESSIONE
PERCHE' SOGNA
PERCHE' SOGNI STORICI
PERCHE' SITUAZIONE PEGGIORE
PERCHE' SITUAZIONE MIGLIORE
PERCHE' FINISCONO I SOGNI

Vediamo qui che non è andato avanti male, poiché nella prima riga dà al protagonista la professione di musicista; è il teatro che provoca i suoi sogni; la sua situazione è cattiva perché la sua operetta è stata respinta; migliora quando viene alla fine accettata. Le

numerose altre idee fissate qui non sarfanno mantenute, nemmeno quelle che dovevano essere particolarmente care a questo frequentatore del mercato di Porte di Clignancourt: « Antichità e vecchiume ».

Un altro punto delicato lo preoccupa, e propriamente quello dei sogni. Si sa quanto sia difficile portare sullo schermo, malgrado si possa credere il contrario, il mondo onirico. Si può star certi che una noia mortale pesa sugli spettatori tutte le volte che un film deve ricorrere al sogno. René Clair non lo ignora e la sua prima cura è quella di animare ciò che inventa. Ecco delle note che ritroveremo quasi inalterate nella stesura definitiva:

Primo sogno: Un quadro o un oggetto del 1900 *trascina il suo sogno verso tale epoca. Vi incontra un Vecchio Signore che è scontento della sua epoca: suo nonno, quello sí che era felice. Passa all'epoca anteriore.*

Altra nota:

Episodio algerino: Conquista l'Algeria. Una bella algerina è alla finestra. Appuntamento. I fratelli dell'algerina vorrebbero tagliargli i...

Fra molte idee che non verranno seguite, ne troviamo delle altre ancora che René Clair conserverà. Cosí per gli incubi di Claudio:

1905: *il marito*
1840: *i fratelli sospettosi*
1793: *arresto della principessa; clavicembalo*
1630: *intervengono i Moschettieri*
— : *un Gallo, uomo delle caverne.*

Infine questa nota, la cui importanza non ha bisogno di essere sottolineata, nella quale si esprime una intenzione alla quale l'autore rimarrà fedele nel corso della realizzazione:

NOTA GENERALE PER I SOGNI

Non dimenticare la progressione nell'assurdo.
E' importantissimo:
che i sogni siano una rappresentazione convenzionale della realtà, al principio il piú avveduta possibile.
E' verso la fine che l'anacronismo, la confusione delle epoche, l'assolutamente impossibile devono intervenire a poco a poco per giungere all'inverosimiglianza completa del grande inseguimento.

Di modo che, sin dall'inizio di questo lungo lavoro di preparazione, René Clair univa strettamente la preoccupazione della costruzione romanzesca a quella del lavoro puramente tecnico. Lo studio dei suoi metodi di lavoro conferma che la creazione cinematografica costituisce per lui un tutto dal quale nessuna parte può essere dis-

sociata. Le idee di volta in volta annotate concernono tanto l'azione in se stessa che la concezione generale, lo stile, l'ambiente e persino la musica. Le indicazioni annotate giorno per giorno riguardano tutte le parti di un mestiere la cui complessità è infinita quando chi lo pratica è al tempo stesso soggettista, adattatore, sceneggiatore, autore dei dialoghi, regista, montatore e collaboratore strettissimo dei tecnici: decoratore, musicista, operatore, ecc.

* * *

Rientrato in Francia, René Clair, malgrado i suoi spostamenti, a Parigi, a Saint-Tropez, a Venezia, a Metz, prosegue il suo lavoro per tutta l'estate e l'autunno del 1951. Il 16 agosto precisa:

Le quattro donne del sogno sono quattro donne che Claudio conosce nella vita:

1900: *Edmée, la castellana*
1830: *l'algerina, la cassiera del caffè*
1793: *Lucilla, Susanna*
1630: *Madame Bonacieux*

Il 2 settembre a Venezia, dove si è recato per il Festival, indica:

Tre delle donne son in realtà interamente diverse da quello che sono in sogno. Solo la Susanna reale finirà col riunirsi all'immagine di quella che è nella fantasia.

E sempre a Venezia, « *dopo aver visto un film drammatico* », egli annota:

Le scene d'amore dei sogni non devono mai essere parodiche, anche se ciò che le introduce e ciò che le segue può esserlo progressivamente. Bisogna che si creda a questi amori come ci crede chi li sogna. In effetti, Claudio incontra nel sogno l'immagine ideale di persone da lui conosciute — ma come sarebbero se l'amassero, il che produce un contrasto e, nella realtà, il sentimento della nostalgia: « *Come mi amavi la notte scorsa* ».

NOTA PER LA REALIZZAZIONE: *Paesaggi naturali, praterie, interni di foreste, sbarre bianche di stalle, ecc., ripresi con schermo rosso e con luce artificiale che dà l'impressione del sogno.*

Quest'ultima nota mette in evidenza il fatto che, nel comporre le scene, egli pensa costantemente alla futura regia. In realtà, però, egli non terrà alla fine alcun conto delle annotazioni concernenti gli esterni, perché questi saranno girati sull'orizzonte anonimo di Buc e, intervenendo soltanto alla fine del film, i paesaggi non avranno alcun bisogno di essere truccati per apparire irreali agli spettatori che le scene precedenti avranno abituato a questo gioco sogno-realtà al quale li avvia l'autore di *Les-belles-de-nuit*.

E non è senza un sorriso che si legge la nota del 25 settembre. Invero, in testa alla pagina René Clair annuncia trionfalmente:

FINALMENTE UNA BUONA IDEA!

Ebbene, nessuna delle sette od otto trovate indicate quel giorno e che egli era cosí contento di aver scoperto figurano nel film... In compenso, egli rimane fedele alle sua decisione di fare entrare lo spettatore nel suo gioco a poco a poco. E ripete:

ATTENZIONE! I sogni al principio non devono essere grotteschi. Bisogna che piú o meno si creda alle avventure amorose. Il comico e l'inverosimile devono fondersi progressivamente e non svanire che al momento dell'incubo.

Sino a questo momento, l'azione è collocata a Parigi. Però egli finí per rendersi conto che molte delle difficoltà presentate da questa costruzione sarebbero venute meno se il racconto non fosse stato ambientato in una grande città. E' perciò solo assai tardi che René Clair concepisce l'idea di fare un film provinciale. Da quel momento il suo lavoro andrà avanti assai meglio. Ed egli annota:

L'ambiente è deciso. Parigi non conviene; troppo reale. Ci vuole una città di provincia. Lí il carattere del protagonista troverà un luogo piú indicato per le avventure che gli sono riservate.

Questa idea che risolve cosí bene le difficoltà nelle quali si dibatte gli viene mentre ascolta alla radio un coro di provincia: perché il suo Claudio non dovrebbe essere il capo di questo coro? Egli annota l'idea sulla carta nel momento in cui giunge Jean Pierre Grédy, al quale ha detto di andarlo a trovare.

E' giunto in realtà a quel momento che egli conosce bene, quello in cui non ci si vede piú chiaro nel proprio lavoro, in cui il bisogno di restar soli è superato, in cui avverte la necessità di avere davanti a lui qualcuno con cui parlare: meglio che un collaboratore un amico le cui reazioni possono dargli un orientamento sulla bontà di ciò che egli ha concepito.

Questi « compagni di discussione » si sono chiamati per molto tempo Georges Lacombe e Albert Valentin. Essi l'hanno aiutato con i loro consigli, talvolta con la loro sola presenza, a dare una forma definitiva ai materiali sparsi che divennero in seguito *Sous les toits de Paris, Le Million, A nous la liberté.* Non si tratta di un compito facile, giacchè egli ha bisogno di un uomo che lo comprenda e non cerchi di sostituire le proprie idee alle sue.

Allorché egli sente il bisogno di avere qualcuno davanti a sé, eccolo a Saint-Tropez, stanco forse di guardare — fra le maglie del suo piano di lavoro — piú spesso il mare che i fogli di carta troppo bene difesi dal loro candore...

Vi si trova pure un autore drammatico per il quale egli nutre della simpatia. Egli ha conosciuto Jean-Pierre Grédy quando aveva avuto vagamente l'idea di utilizzare per un film la situazione de « Il dono d'Adele ». Parla dunque con il giovane autore delle sue

difficoltà. Trova in lui uno spirito molto aperto; non uno di quegli ostinati che si aggrappano disperatamente alle loro poche idee, ma una persona che comprende perfettamente ciò che René Clair si attende da lui.

A Saint-Tropez solo, poi a Parigi con il suo amico Pierre Barillet, Jean-Pierre Grédy aiuterà l'autore di *Belles-de-nuit* a trovare le soluzioni ingegnose che egli cerca da mesi.

* * *

Il film s'intitolava da principio « il giorno e la notte ». Ma questo è il titolo di una vecchia operetta di Cherles Lecoq ed egli ha sempre attribuitto troppa importanza al titolo dei suoi film per esserne soddisfatto. *Les-belles-de-nuit,* « pianta i cui fiori non sbocciano che la sera » e rosignolo di fiume « che ha l'abitudine di cantare la notte nei canneti » gli sembrava corrispondere al carattere poetico e musicale del film. Finalmente il 26 febbraio 1952 completa la sua sceneggiatura. Le inquadrature sono 514, cifra che corrisponde esattamente a quella di tutte le sue scene. Però nel corso della realizzazione molte saranno divise e molte aggiunte, di modo che il numero dei pezzi girati sarà maggiore. Al montaggio saranno finalmente condotte a 584 il che, per lui, rappresenta un record.

Mentre egli dunque lavora alla sua sceneggiatura finale, i suoi collaboratori studiano la continuità che egli ha loro affidato e che comprende una enumerazione precisa delle scenografie; 128 sequenze devono essere girate in studio (115 interni, 13 esterni); 4 in interni effettivi e 26 in esterni effettivi. Tutti i fondali delle scene relative a sogni sono precedute dalla lettera R, che significa: « fondale da trattare nello stile sintetico da decidere dopo studio ».

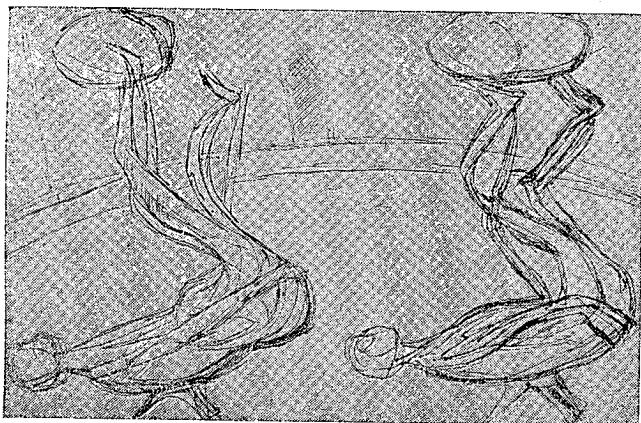
Non si può non rimanere sbalorditi per la precisione di un piano di lavorazione fissato piú di quattro mesi prima dell'inizio delle riprese. Nel periodo in cui la maggior parte delle « équipes » cinematografiche sono normalmente ancora alla ricerca delle grandi linee del soggetto, egli può enumerare particolari di ciascuna scenografia ed indicare come potrà essere trasformata per servire in piú di una sequenza. E' cosí per esempio che egli prevede che il grande salone del castello diventerà dopo la sala d'aspetto dell'Opera e poi la camera da letto di Edmée, senza che lo spettatore possa per un istante supporre che la scena non ha subito dei ritocchi superficiali per rappresentare luoghi in apparenza cosí diversi.

Il miracolo è che René Clair riesce a trovare dei collaboratori che, senza sacrificare niente del loro talento e della loro personalità, sanno piegarsi ai concetti personalissimi di un uomo che non lascia nulla al caso e che sa con estrema precisione nel momento in cui scrive che cosa sarà il suo film una volta terminato.

Questa volta però la battuta che gli si attribuisce: « Il mio

film è terminato, non mi resta che di girarlo » si rivelerà inesatta. Sebbene egli non permetta mai di lasciare alcunché al caso, è tuttavia in possesso di un mestiere troppo sicuro per non ammettere che delle modifiche possano intervenire nel corso della realizzazione. Esse saranno magari di dettaglio, ma saranno ben lungi dall'essere secondarie, poiché egli ha girato un centinaio di pezzi di pellicola in piú di quello che aveva previsto dapprincipio.

Queste modifiche non interverranno solamente durante la lavorazione, ma persino dopo giacché, dopo il suo trionfo al Festival di Venezia, René Clair si recherà a Parigi per effettuare qualche taglio, che indubbiamente non sarà rilevato nemmeno dai piú provveduti, ma che egli giudicava indispensabile.

Georges Charensol

Le "luci" di Chaplin

A coronare l'anno di grazia 1952 è venuto, dopo lunga attesa, l'ultimo film di Chaplin. Tutti i discorsi e le interpretazioni sulla personalità del regista-attore, che si fanno in occasione di ogni suo nuovo film, sono stati rispolverati per l'occasione e nessun carattere dello stile dell'artista e nessuna inclinazione dell'uomo sembra che siano stati dimenticati.

Quando si dice poi che l'impressione entusiastica della critica e degli spettatori è stata eguale all'attesa, si è detto tutto nei termini della cronaca.

Ma nella storia del cinema e della poesia di questo tempo *Limelight* ha un singolare significato polemico; esso rappresenta una presa di posizione estetica, la cui validità non è diminuita ma illuminata dalle idee e dai sentimenti che il film suscita, riflettendo il mondo interiore di Charlie Chaplin. Una presa di posizione che delle polemiche non ha i dettami concettualistici e quasi inconsapevolmente assurge a tale atteggiamento di battaglia. Chaplin è infatti un isolato e non fa parte di scuole e come in un certo senso non ha avuto — nel cinema almeno — maestri, cosí non ha discepoli.

Ma i suoi film, e *Limelight* in ispecie, pur riflettendo un particolarissimo individuale travaglio, non possono non esser riportati a ciò che è ad essi contemporaneo, onde il loro inevitabile peso polemico.

Viviamo ancor oggi — ammalgrado gli sforzi ormai di evitare l'isterilirsi di una formula — in quello che gli storici futuri del cinema chiameranno il periodo del realismo. Non è soltanto un interesse di una parte del mondo culturale italiano, ma per riflesso di un'esperienza, che il nostro Paese ha approfondito, è oggi problema di tutte le civiltà cinematografiche.

In alcuni casi è una formula espressiva, in altri una sincera ricerca spirituale di motivi nuovi e di umane occasioni, ma è indubbiamente il fatto nuovo del dopoguerra.

Chaplin, capitolo a se di tutte le storie del cinema fatte con criterio estetico, che, in tempi di divismo, è stato antidivistico, di psicologismo antipsicologistico, di espressionismo antiespressionista, oggi è la negazione più categorica del realismo.

O almeno di un certo realismo che — come quello letterario tedesco dell'altro dopoguerra — può chiamarsi a piú giusta ragione

oggettivismo, perché crede nell'aseità dell'oggetto e lo considera determinante definiti e immutabili giudizî.

Quell'oggettivismo, per intenderci, che fa auspicare ad alcuni una ricettività fedele dei fenomeni, sí che l'artista, la sua umanità, la sua cultura, il suo finalismo siano assenti dall'opera d'arte, che finisce pertanto di essere storia dello spirito essa medesima, ma diventa riproduzione di fatti e quindi mera cronaca (1).

Contro questo realismo si pone oggi il film di Chaplin (e certe dichiarazioni del N. riportate dai giornali ne fanno, sia pur velatamente, fede), inteso com'è a proclamare che ogni realtà è nell'uomo non tanto nelle manifestazioni dell'uomo quanto nell'uomo in sé, nell'uomo interiore.

Qualcuno ha definito ancor oggi Chaplin individualista: qualcuno di quella stessa linea ideologica che lo definisce «ateo e materialista» (2); l'autore di *Tempi moderni* è individualista tanto quanto lo può essere un uomo che non voglia rimanere schiavo dei miti collettivi del suo tempo, ma non è materialista, perché egli non crede all'assolutezza della realtà fisica, alla morte, al valore assoluto delle cose che vengono all'uomo di fuori dalla sua coscienza.

Egli crede allo spirito come ad una realtà che crea realtà ad essa simili, con una potenza che nella vita sentimentale è amore, nella vita intellettuale è fantasia, nella vita morale è libertà e solidarietà.

Chaplin è quindi in tempi di realismo un idealista, e non abbiamo alcun timore di dare a questa parola il significato che ad essa attribuisce il pensiero filosofico e non il senso comune.

Un idealista che, però, vede affacciarsi nel suo estremo soggettivismo i primi dubbî sulla umana incompletezza e il richiamo di una diversa realtà.

Il protagonista di *Limelight*, il vecchio Calvero, ha due strade per riportare alla speranza la giovane ballerina; l'imposizione della sua volontà, di quella volontà che ha già trasfuso nella ragazza la decisione di vivere, e la preghiera; una preghiera appena accennata, piena di rispetto umano, e quasi blasfema («Chiunque Tu sia...»). E la ragazza quando Calvero, il *clown* «che non fa piú ridere», tenterà l'ultima sua prova artistica, vaga per i corridoi del teatro, pregando.

E' a questo punto che occorre sottolineare il significato di *Limelight* nel processo della personalità chapliniana. Una personalità che si è creduto di poter ricondurre ad una linearità di sviluppo, che non subisse contraddizioni e contrasti, ma che si è sempre espressa in un continuo dilemma tra egocentrismo e umana solidarietà, in una dialettica che finiva per dare a Chaplin la condizione spirituale del ribelle.

(1) Zavattini Cesare in *Cinema Nuovo*, n. 1, Diario.
(2) *Vie Nuove* - 28 dicembre 1952.

Questo atteggiamento di insoddisfazione è comune alle esperienze artistiche ed umane di Chaplin e trova in *Monsieur Verdoux* il suo acme piú violento.

La maschera di Charlot esprimeva la sua ribellione nella furbizia con cui il debole si vendica del prepotente, nel dispettoso ostruzionismo con cui chi non può fare a meno di vivere in una società rifiuta di accettarne spiritualmente il conformismo e le regole. In ciò partecipava delle maschere della *commedia dell'arte,* stilizzandone il funambolismo plebeo in un preciso ritmo clownesco, che attutiva ma non celava l'insofferenza (3).

Verdoux aveva distrutto anche quest'aspetto di Charlot; la sua polemica era scoperta ed amara, la ribellione lasciava il suo impeto solo per placarsi nel cinismo.

Oggi, dopo tanto turbinío, Charlot ritorna come un ricordo (ovattati dalla distaccata atmosfera della memoria i ricordi sono sempre intrisi di nostalgia) e Chaplin ha abbandonato per sempre Verdoux.

Non polemizza, non irride, non si difende neanche, in un certo senso: è rassegnato.

Questo sentimento, sconosciuto già in lui, è l'approdo dell'ultimo Chaplin: una rassegnazione consapevole che non conduce ad una supina accettazione della realtà, ma alla comprensione che esiste una ragione delle cose al disopra della propria ragione, che anche il soffrire il male fisico o l'ingiustizia finisce con il risolversi in una conquista spirituale.

Chaplin ha scoperto la Storia con la ragione provvidenziale che la governa.

E' arrivato a ciò, com'è stato scritto in questi ultimi tempi, per la ritrovata serenità familiare, per la calma consueta alla vecchiezza, ormai a lui vicina, o per un processo interiore che di queste precedenti cause si avvantaggi?

In Chaplin, come accenna in questo stesso fascicolo della nostra rivista, il Weinberg, non esiste una frattura tra la vita e l'arte. Ma forse esiste in qualche artista un simile jato? Narrare è sempre narrarsi, esprimere una realtà artistica è quasi sempre trasfigurare le proprie esperienze. Anche nel film, là dove la chiave lirica domina la vicenda e la redime di ogni aseità, troviamo raggiunte le vette dell'ispirazione.

Cert'è che in *Limelight* il problema del rapporto tra l'uomo giunto al tramonto della vita e del successo e la giovane donna, a cui vita e successo debbono necessariamente arridere, antico al cinema, è rinnovato da una mordente partecipazione che ne rivela il fondamentale autobiografismo.

L'amore che impedisce al vecchio attore di chiudersi nell'egotismo, verso cui lo spingerebbe l'ingiustizia del mondo e la impas-

(3) v. *Storia del teatro drammatico* di S. D'Amico, II vol. pag. 132, Milano, 1939.

sibile fatale crudeltà del tempo che avanza, è nuovo in Charles S. Chaplin e gli fa accettare di esser sopraffatto.

Egli sa sin dal principio della vicenda che la ballerina, a cui ha ridato vita e speranza, avrà una sua storia interiore e pubblica, a cui egli non potrà partecipare, vecchio, malato e sconfitto com'è, ma tuttavia gli sarà reso possibile di vincere in lei quella battaglia umana in cui egli stesso era apparso soccombente.

L'antico messianismo umanitario di Chaplin, astratto e lievemente oratorio, si è qui trovato impegnato nella concretezza della rinunzia e del sacrificio. Sin'ora Chaplin aveva fustigato gli egoismi e le ipocrisie della società, in *Limelight* egli presenta l'approdo alla verità come una lotta contro quell'egoismo e quella ipocrisia che sempre si celano nell'uomo e gli impediscono, comprendendo gli altri e donandosi agli altri, di comprendere e di ritrovare se stesso.

In Calvero si opera la catarsi di Charlot. Le umiliazioni, le sofferenze non sono state inutili se hanno dato allo spirito tanta libertà e lievità da poter lasciare senza rimpianto l'oggetto del proprio amore.

Soltanto cosí la morte stessa di Calvero appare dolorosa, ma non angosciata, e la ballerina che — mentre si accendono su lei tutte le luci — continua a danzare mentre il vecchio attore muore, è in fondo serena.

Finiscono i sogni terrestri, le glorie delle scene, i momenti dell'abbandono sentimentale e della contemplazione artistica, le luci della ribalta si riaccendono o si spengono su delusioni e trionfi, ma qualcosa resta che trascende questo irrequieto alternarsi di gioia e di dolore, qualcosa in cui lo spirito umano si ritrova pacificato.

Questo messaggio dell'ultimo Chaplin è in tanto evidente e ricco di universale saggezza in quanto si esprime attraverso una nuova forma di espressione cinematografica, che Henri Agel ha chiamato di «meditazione spirituale» (4), ma che potremmo chiamare «lirica» in contrapposizione alla consueta «narrativa romanzesca» del film in genere.

I sogni stessi di Calvero non sono inseriti come una narrazione nella narrazione, ma appaiono come dei soliloqui, dei lirici abbandoni della memoria, mentre gli elementi descrittivi si configurano — in questo aiutati dalla musica — in rapide notazioni di immagini, nelle quali la realtà delle cose appare attraverso un velo come avviene per tutto ciò che, rimasto a lungo nel ricordo, non può esser riprodotto se non spiritualizzato nell'incertezza di un'atmosfera (e ciò sia detto per la Londra principio di secolo e per gli ambienti del suo music-hall).

Questo clima è raggiunto da Chaplin con una vigilanza che fa di lui un classico e non sarà mai abbastanza lodata la polverosa ed arguta malinconia delle musiche che egli ha introdotte nel film, l'uso del balletto che si innesta con il suo *élan* di libertà nella dia-

lettica dei dialoghi con un velato e non pesante simbolismo, la fotografia che, accompagnando i ricordi di Calvero è dura, netta e senza indulgenze, mentre, raffigurandone la nuova vita e la sua fine, diventa calda, pastosa, quasi pittorica.

In tanta classica essenzialità gli interludî perfino dei « pezzi di bravura », come quello in cui Chaplin appare insieme a Buster Keaton in una straordinaria parodia mimica, si fondono e omogeneizzano né hanno vita a se, ché ciò già ne diminuirebbe il gran pregio.

Ma la forza espressiva e la singolarità di linguaggio raggiungono intensità inconsuete sopratutto per il fascino sconcertante che emana da questo Chaplin precristiano che viene a sostituire l'attento intellettualismo delle precedenti esperienze con la piú abbandonata confessione, e l'insofferenza verso gli uomini con una volontà di donarsi che possiamo ben chiamare carità.

Grande messaggio invero, che il regista di *Limelight* comunica al mondo in un momento in cui il materialismo piú gretto — pur se coperto nella sua intolleranza da accenni umanitari — minaccia di isterilire le sorgenti della bontà e della bellezza.

Ginseppe Sala

Quasi una “autobiografia„

Non si può giudicare il nuovo film di Chaplin, *Luci della ribalta,* obbiettivamente come si giudicherebbe l'opera di un qualsiasi altro regista, cioè separando l'opera stessa dall'uomo che l'ha compiuta. *Luci della ribalta* fa parte di un disegno, un disegno estremamente *personale*, che Chaplin segue da diverso tempo. Si potrebbe chiamarlo addirittura un « disegno autobiografico » e chi può attaccare un'autobiografia? Se l'uomo vi interessa, troverete affascinante ogni sfaccettatura di sé che egli riveli. Se non vi interessa, non c'é nemmeno motivo di discutere. *Luci della ribalta* come opera d'arte cinematografica è molto meno interessante di *Luci della ribalta* come nuovo (e forse, per quel che possiamo sapere, conclusivo) capitolo della vita di uno dei piú straordinari artisti del secolo.

Pensate: attuando il disegno manifestato sin dal suo primo film a soggetto, *La febbre dell'oro,* in cui recitava la parte di un povero e derelitto cercatore d'oro che di colpo conquista la ricchezza nelle miniere dell'Alaska — che altro non è se non la sua storia di povero e solitario « cercatore » che spinto dalla sua « febbre dell'oro » fino a Hollywood, fa fortuna e diventa un comico famoso — Chaplin ha coerentemente seguito la sua personale visione. In *Luci della città,* ha rivelato la grande perversità del mondo con l'invenzione del milionario eccentrico che, quando è ubriaco, è generoso e pieno di compassione per i poveri, ma, quando è sobrio, non ha che indifferenza e quasi ostilità verso di loro. E perché il milionario si ubriaca periodicamente? Perché ha il cuore spezzato — sua moglie lo ha abbandonato. La sua generosità, dunque, è un *puro caso.* E' da questo che devono dipendere i poveri nel mondo — dal puro caso. E la fine del film ci mostra il povero vagabondo povero come prima. Chaplin non ha illusioni sui cosiddetti « amici » o sulle « amicizie » con cui inganniamo noi stessi. Il povero di spirito non erediterà la terra, questo è certo. E Chaplin non è stato un povero di spirito né nella vita né nell'arte. Lo hanno accusato di essere politicamente « a sinistra » ed egli ha risposto ai suoi critici con la scena di *Tempi moderni* dove raccoglie una bandiera rossa per segnalazioni di pericolo caduta da un furgone che passava; e si trova, dopo un attimo, alla testa di un gruppo di operai disoccupati che stan facendo una dimostrazione. Agita la bandiera

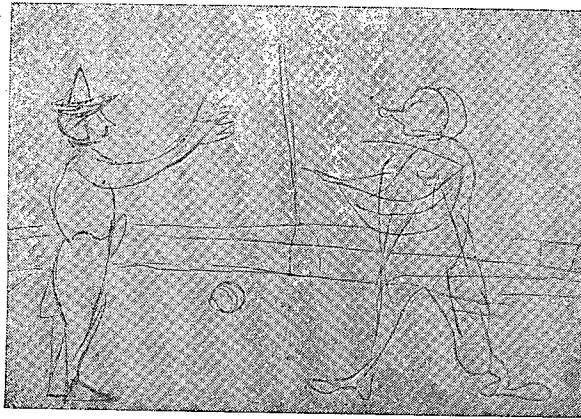
rossa verso il furgone per richiamare l'attenzione del guidatore su quel che ha perduto, ma sullo schermo sembra che stia agitando una bandiera rossa alla testa dei dimostranti.

Tempi moderni satirizza l'età della macchina e il suo conseguente disagio sociale, il problema degli impieghi, della disoccupazione e cosí via. A che servono le macchine quando gli uomini non trovan pace? La disoccupazione era grave in Germania prima del quaranta. Hitler promise lavòro a tutti i tedeschi — e glielo trovò — fare una nuova guerra mondiale. Niente di piú logico che il piú grande comico del mondo parodiasse il piú tragico personaggio del mondo. Si ebbe cosí il *Dittatore* che mette in ridicolo non solo Hitler, ma anche Mussolini — in un momento in cui essi avevano non pochi seguaci, *in tutti gli strati sociali.*

In un paese puritano come l'America, gli amori di Chaplin son motivo di parecchi pettegolezzi e scrollar del capo, se non di peggio. Lo accusano di essere, secondo l'espressione americana, « a lady killer », un assassino di donne. E cosa fa Chaplin? Fa un film su un moderno « Barbablu », un uomo che *materialmente* uccide le donne. E che lo faccia per necessità economica non pare ai suoi critici che un aggravante delle sue colpe anche se, per bocca di Monsieur Verdoux, egli ricordi al mondo che le guerre, che sono degli assassini in massa compiuti per « necessità economiche », vengono accettati dalla società come mali inevitabili. Quello che lui, Verdoux, fa su piccola scala, essi fanno su grande scala. Lo condannano per ipocrisia. Ma che armi ha il non-conformista contro la società? Nessuna. Viene ghigliottinato. « Giustizia è fatta » — come dice André Cayatte a conclusione del suo film il cui titolo è una aperta condanna all'ipocrisia della società. Chi altri se non Chaplin avrebbe potuto fare un film come *Monsieur Verdoux?* Naturalmente l'America ha rifiutato il film e Chaplin lo ha ritirato dal mercato. Ma si dichiarava per questo finito? No, Chaplin non è un povero di spirito, non ha paura. Fermamente egli segue la sua filosofia di esprimere quello che ancora deve essere espresso, autobiograficamente, nella sua arte. Fa un film, *Luci della ribalta,* su un attore decaduto i cui trionfi sono passati da molto tempo e che teme, invecchiato com'è, di aver perso la capacità di far ridere il pubblico. Come s'immagina dimostra invece, coraggiosamente e gloriosamente, che non è per nulla cosí — che egli è ancora un grande comico come sempre, ma nel momento stesso in cui lo dimostra, nel momento in cui ritorna quello che era, muore. Muore in conseguenza d'una « gag » — nel modo tipico in cui « dovrebbe » morire un grande *clown,* facendo ridere gli spettatori fino alla fine. Non ha esitato ad inserire nel film il suo nostalgico amore per una bella, giovane ballerina, che corrisponde all'amore per la sua giovane e bella moglie, Oona O'Neill, la madre dei suoi quattro figli. E per dimostrare che la sua « vita galante » è tramontata, lascia volon-

tariamente la ragazza a un uomo piú giovane. Ma anche questo è un atto creativo perché egli ha fatto di lei qualcuno, di lei che non era nulla; come nella vita ha tratto dall'oscurità delle donne e ne ha fatto delle attrici e le ha lasciate alla loro carriera.

Sarà completa con *Luci della ribalta* la « autobiografia » di Chaplin »? Non lo sappiamo. Lasciateci sperare di no. Ma quando vedete questo film, non guardatelo come un'opera isolata che garaggia per strapparvi il riso o le lacrime con altre opere di altri registi, con *Giuochi proibiti* di René Clement, con *Due soldi di speranza* di Castellani, con *Il cappotto* di Lattuada, con *Miracolo a Milano* etc., ma come parte di un disegno di vita e d'arte dove il tutto è molto piú grande della somma delle parti. E' questo il primo requisito del genio ed è qui che Chaplin tocca il traguardo come nessun altro nel cinema è riuscito a fare. Solo per Stroheim e Eisenstein vita e arte erano altrettanto inestricabilmente congiunte; tal ché ognuno dei loro film era in rapporto con l'opera di tutta la loro vita. E anch'essi hanno raggiunto il traguardo del genio.

Herman G. Weinberg

Appunti per una interpretazione di Charlot

Innumerevole, carica di tetraggine, é la caterva degli oggetti che si affacciano alla nostra esistenza. Ci aggiriamo in una soffitta ingombra, un recinto di robivecchi. Calpestiamo continuamente vecchie divise e *redingotes,* sentiamo sotto le suole i bottoni, i mazzi delle chiavi, i pomi delle spade indolenzirci i piedi.

Attorno a noi, annerite e lucidate dall'uso, sono di guardia le sentinelle dei mobili.

Mille arnesi, discreti o aggressivi, ermetici o spugnosi come confessionali, premono attorno a noi; nelle nostre stanze può dirsi che ogni nostro fiato venga ingoiato da qualche *secrétaire* che spalanchi, a tempo, il coperchio o da qualche cassetto che scorra un istante fin sotto di noi.

Chi ha mai numerato la trafila dei gesti *obbligati* che tali strumenti ci costringono ogni dí a ripercorrere? Nella nostra giornata trascorriamo tra i denti d'una cremagliera, da una all'altra di quelle forche caudine, cauti equilibristi infagottati; le nostre dita scivolano da uno all'altro di quegli aggeggi come sui grani di un gigantesco, mostruoso rosario.

Tra queste rive frastagliate, malferme, scorre la nostra vita; ognuno di quegli oggetti vi si rispecchia. I loro lunghi, monotoni riflessi capovolti in noi — risalgono fino alla prima abitudine — sono intessuti di quei movimenti minuziosi e tutti identici che eseguimmo e dovremo per sempre eseguire attorno a loro.

Or ecco: se un vento rompe, scompone, riduce in briciole, sovrappone uno all'altro i freddi riflessi, i rigidi, incolonnati elenchi di gesti; se un vento spezza quelle impalcature — le maglie, le gabbie invisibili — è quello, è quello il precorrimento della lieve venuta di Charlot. In uno sventolio di candide tende annunciatrici aspiriamo a pieni polmoni una fragranza di follia e di frittura.

* * *

Charlot s'é levato dal fondo d'una di quelle stanze gremite, dalla penombra d'un magazzino favoloso.

Si leva come uno straccio raccolto con la punta delle dita. Un

avanzo che rimase impigliato, sospeso, a chiusura d'una gran rissa o flagello; e ora é la tenera sciarpa agitata — il primo segno di vita — dopo il cataclisma.

Si scrolla di dosso il velo delle macerie, la cenere; ma non tutta: qualcosa ne andrà serbata per il prossimo sonno e dovunque occorra andar cauti. Senza polvere non è possibile slegare le cose; e di tanti frantumi ne vanno raccolti solo quei pochi occorrenti a sparigliare la serie, e non rischiare di chiudersi l'inconsistenza alle spalle.

A piccoli passi avanza, flottando, moltiplica le pieghe della giacchetta consunta dove le busse, le lividure dileguarono sempre senza presa in quel gualcimento di timida, svanita contumacia, nell'alibi delle sfrangiature.

Avanza con precipitosa cautela, come chi difilato accorra ad assolvere qualche suo dovere civile; e avverta continuamente il fischio d'un treno in partenza, lontanissimo, o rammenti di colpo che in qualche parte del mondo un pentolino di latte é sul punto di traboccare.

Quei passetti, già di lontano, rivelano la sua mobile araldica: quei passetti che si direbbe disinnestino le maglie della profondità, *facciano la parodia della prospettiva,* riconducendo, a sussulti, in superficie un moto che dovrebbe accumularsi su un filo teso, puntato su noi; appare subito equivoca la maniera in cui, a piccoli calcetti laterali, l'omino riesca veloce a venire avanti, quasi scrollandosi di dosso la lontananza, e si faccia da presso quasi per la propulsione di un giubilo interiore, incontenibile, come chi avvampa, saltella in segreto, restando immobile.

Attirato dall'incessante andirivieni, dal grande bazar degli usi e costumi del suo prossimo, Charlot sbaglia porta, e d'infilata le sbaglierà tutte: procederà spedito nel labirinto, si aggirerà brancolando al centro del salone.

Ed ecco, al vento dei suoi gesti, scomporsi, sovvertirsi quei riflessi delle cose in noi, le nostre abitudini; dissolversi le lunghe, inerti catene dei movimenti entro le quali, come nel cerchio dei forzati, i coinquilini seguitano a pestarsi i piedi.

Le azioni di Charlot divengono allora un saltellío di gesti esatti e fuori luogo come la pioggia sull'acqua.

I vecchi oggetti, i vecchi congegni scattano a vuoto; i rigidi profili si corrompono su quei mulinelli; la vita fossile e intarsiata si mette a sobbalzare come una tastiera in ebollizione. Ogni cosa che egli sfiora si investe di questa inattendibile disponibilità: ciò che è rigido potrà subito battere l'ali, ciò che é opaco diverrà trasparente.

A tali sorprendenti effetti Charlot perviene, ricorrendo in apparenza al semplice e cognito trucco, ancestralmente clownesco, dello

« scambio », della sovrapposizione, dell'inaspettato, del « due piú due fa tre ». Ricorre al vecchio metodo, al vecchio assillo del *qui pro quo*. Ma la qualità, l'essenza ritmica dei suoi gesti ha qualcosa di irresistibile, di inusitato; par che egli manovri grimaldelli tanto sottili da sforzare altre porte oltre quelle normali dell'ilarità plateale.

Tanto rapidi si formano in lui quei gesti, irrefrenabili come colpi di tosse.

Insopprimibili come un assalto di furiosi pruriti.

Gassosi e sbrigativi come la stampigliatura, a stantuffo, di un bollo, o i buffetti distratti, i baci scoccati, a distanza, su gote repellenti.

In quei gesti, come in un vuoto sussulto, la vita « si dimentica »; essi non sono che l'impronta volante, la vuota cifra, lo spettro dei nostri gesti usati. Consunti dall'uso, stremati, mostrano la trama e il chiarore del *vuoto,* controluce; oltre a quell'altra loro virtú di accadere a sproposito.

Per intenderci, per tale egual motivo, potremo definir charlottiano l'eterno spettacolo degli « addii col fazzoletto », sotto la pensilina. Quel sussultare meccanico dei moccichini sventolati *ad abundantiam* in una sfera di sempre piú vaghe probabilità (« saremo ancora visibili? ») che rendono quei moti spettrali e come svuotati; gli sguardi fissi, allucinati sul caro oggetto dileguato appena; i sorrisi, fin quando reggono, stampigliati sul riaffiorare dei retroscena; e ancora quell'insistenza, quell'insaziabil muover la bandierina trascurando ogni grazia ora che il viaggiatore non vedrà che un puntino bianco tremar di lunge. Da tale inconsistenza, lievemente maniaca, appare animata la mimica di Charlot, e di altrettali vezzi.

Egli si muove subito al centro di una piumosa catastrofe. Ad ogni passo inciampa sui fili di marionette in solluccchero.

Perché se i suoi gesti percorrono una scala di azioni assurde; se un utensile provoca, per falsa analogia o per iperbole, un impiego di sé inverosimile, sarà proprio la morta regola, la *rispettabilità* ad andare in frantumi. I riflessi « utilitari » degli oggetti in noi, quella gabbia di movimenti necessari, obbligati, cui abbiamo accennato erano la convenzione, la pedanteria, la nostra sterile etichetta. Un equivoco, nel loro ritmo, porterà lo scompiglio — lo scandalo — fin nel salotto inamidato di ogni quotidiana inerzia morale.

Sotto l'assillo di quei gesti vacui, elettrizzati, quasi un precipitoso zampettio sulle tegole della casa, saremo sospinti per attimi verso pasture piú fragili e vacillanti, territori piú aperti. Quei gesti, quei lievi esorcismi slegheranno alcuni dei nostri nodi; e sotto il dileguare, lo sparpagliarsi dei piccoli e fitti tabú leveremo un volto stupefatto d'essere, per un istante, macchiato dal miele di una antica luce.

* * *

In una indimenticabile scena all'Agenzia dei Pegni, Charlot, coscenzioso commesso, prende in esame una sveglia. La sveglia non cammina, « é malata »; Charlot diviene medico, applica l'orecchio, ausculta. La sveglia resta muta; andrà, perciò, « vista dentro ». Con l'apriscatole Charlot la squarcia, solleva il coperchio; la sveglia, divenuta scatola alimentare, viene accostata alle narici, per giudicarne. Ma all'interno la sveglia « è una macchina »: gli ingranaggi vogliono esser lubrificati; Charlot con scrupolo ricorre all'oliatore. Poi afferrate le pinze comincia ad estrarne le molle, ecc.

In tale scena, la prima che c'é venuta a mente a titolo d'esempio, i gesti di Charlot si svolgono, ininterrottamente, sul filo di una medesima tensione — lo scrupoloso, esatto « dovere » del buon commesso — che via via si riveste, per analogie e trasposizioni, di svariati impeccabili tic professionali.

Essenziale al significato ritmico della scena é un elemento di *continuità*, un « legato » che conduce l'intero fraseggio e conchiude, fino al suo termine, questa metamorfosi dal gesto all'oggetto e dall'oggetto al gesto.

L'ilarità, cioé la liberazione, l'improvviso precipitare di elementi compressi e inconsapevoli, si forma sull'impeccabilità di tale dinamismo musicale, sulla disseccata economia e quasi avarizia — consunzione — di gesti, inafferrabili come fossero « mormorati », o eseguiti a mente, o trattenuti entro l'alone di un sogno abbreviato, stenografico.

Gesti, si direbbe, scanditi dalla ginnastica silenziosa di chi lievemente annaspa in una lacuna della memoria, negli attimi precipitosi e sbiancati della distrazione.

O che abbiano in dote una fissità funambolica, dove ogni accelerazione matura, nell'aria, col franar di una droga; e un rallentamento é un modo di sciogliersi in midolla, in ostacoli da sonnambulo.

Che se poi passiamo a considerare un certo loro classico asciuttore, un loro rigore di archetipo, di modulo immutabile; e cioé la loro concreta, psicologica *esattezza,* l'allucinata fedeltà ai « caratteri » della vita, dovremo metterne in luce un'altra virtú, quella dell'*evocazione.*

Espressioni e gesti cosí esatti, probanti, usati fuor di proposito e su materie improprie o addirittura stravagantissime, e comunque inadeguate, producon l'effetto, per la corrente di sorpresa e di gelo che ne deriva, di rinverginare ai sensi proprio le « qualità » sensuose della materia e dell'oggetto che il gesto condensa e quasi rapidissimamente rimpiange.

I sapori, gli odori, gli spessori, la densità delle cose paiono magicamente provocati proprio da quei tic, da quegli astratti vir-

tuosismi; mai spettacolo d'ombre fu cosí pieno di corposità, di presenze rugose e incantevoli. Si intende la predilezione di Charlot per i luoghi ricchi di tali spezie e ingredienti: le cucine, i grandi negozi, i tendoni del Circo e insomma i vivai d'ogni sostanza luccicante, golosa e tangibile.

Il velluto, il colorito delle cose viene come riscoperto o nuovamente scoperchiato dagli effetti di un frenetico « dilettantismo »; quello, ad esempio, di chi digiuno d'ogni pratica di condimenti e cotture sia costretto a improvvisarsi cuoco: nelle uova carbonizzate gli accadrà di riscoprire l'infantile senso e sapore del suo primo uovo.

Persino si direbbe rivissuta nella fantasia charlottiana una sorta di ideale « vita di Caserma », in cui l'uso diretto ed ingrato di tante materie bruscamente rivelate e come sbucciate ai sensi sprovvisti riconduca ad una sorta di ammirazione stupefatta per ogni aspetto sapido e rapace della realtà: dal suono della tromba, alla coperta spinosa, al cuoio unto di brodo.

In tale accezione, a rammentare una scena de *Il Pellegrino*, mai accadde ad un cappello a bombetta d'esser piú plasticamente cappello a bombetta come allorché capitato in cucina sul piatto a ricoprire un dolce di non dissimile rotondità viene di gitto cosparso di crema e portato a tavola; quando Charlot col gesto compunto e rituale di chi taglia le fette e distribuisce le porzioni tenta delicatamente di affondare la lama, noi *sentiamo* la compatta rigidità di quella cupola pelosa, imbrattata di crema, e il fatto che resista implacabile al coltello sempre piú accanito di Charlot, ci fa allegare i denti: é come la riscoperta dell'esasperante senso tattile del tubino filisteo, *sub specie* di « budino *marquise* ».

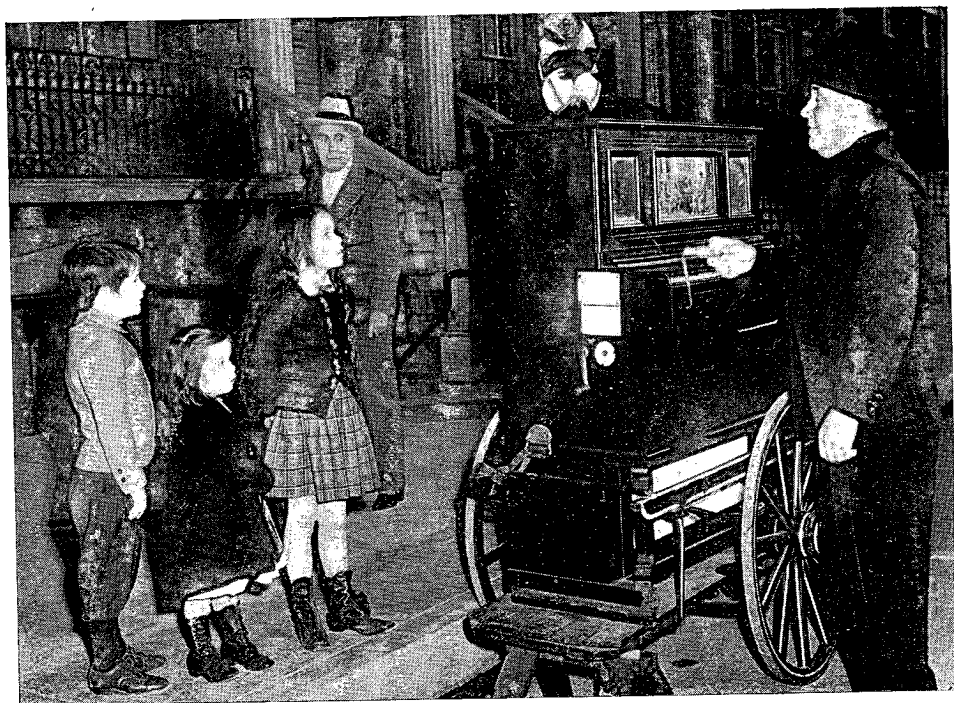
* * *

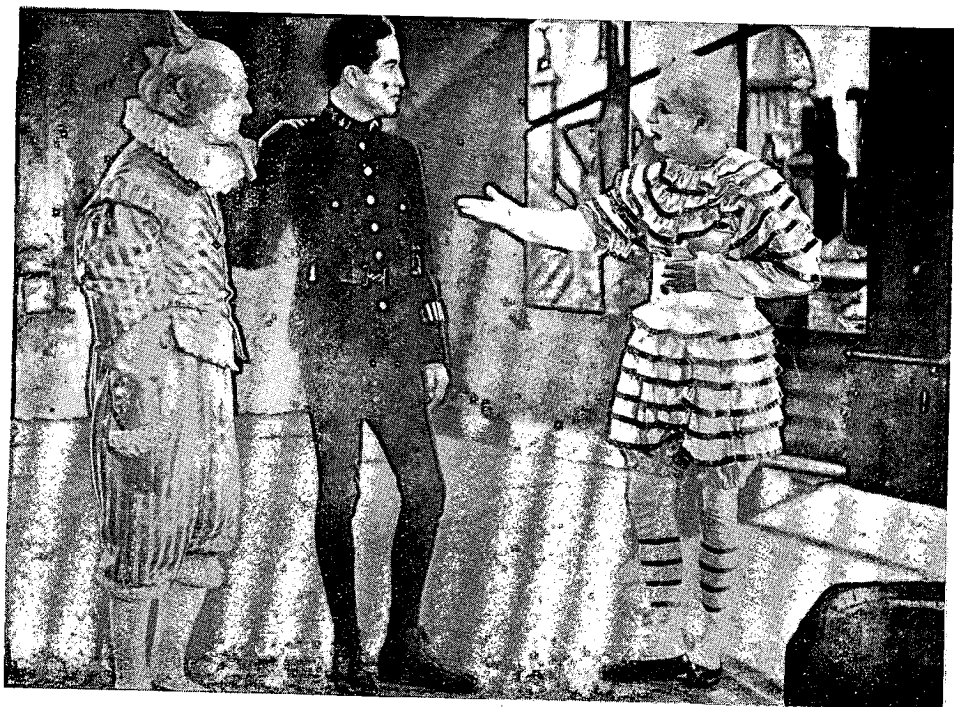
Infatti la grande patetica spilla da balia che fissa sul petto il suo scialletto sfrangiato pare infitta nel suo e nel nostro destino quanto una memorabile spilla materna.

Quella spilla, lo scialle e ogni altro capo del suo lacrimevole guardaroba, con quale accuratezza, con quale misura li maneggia. Ossequioso, persino intimidito, di fronte alla consistenza, alla prepotenza delle cose, come ogni derelitto, ogni povero.

Potrebbe, con quelle sue mani di fanciulla, vestirsi di ragnatele, senza smagliarle, o fare trionfalmente suo « *un de ces chapeaux de paille sans plume et presque sans rubans, que le riches dames jettent en arrivant, tant ils sont déchiquetés par l'air de la mer et que les pauvres bien-aimées regarnissent pour bien des saisons encore* ».

« I suoi occhi erano grandi, celesti e fissi; c'era nel loro sguardo un che di dolce, ma anche di pesante, colmo di quella strana

Luci della ribalta

Luci della ribalta

Luci della ribalta

Luci della ribalta

Luci della ribalta

Luci della ribalta

Luci della ribalta

Luci della ribalta

espressione da cui certuni sanno al primo tratto indovinare in una persona il mal caduco. Il volto del giovane, del resto, era simpatico fine e asciutto, ma smorto, anzi in quel momento pallidissimo per il freddo. Nelle mani gli ballonzolava un magro involtino di vecchio e stinto foulard, che conteneva forse tutto il suo bagaglio. Ai piedi aveva scarpe dalle suola spesse, con ghette... ». Cosí ci appare l'*Idiota di Dostojevskij,* in tipica divisa charlottiana.

Dietro i suoi occhi di un celeste consunto Charlot snoda e riannoda, riprende e riaccosta continuamente il filo d'un pensiero: un moto continuo che dall'umiliazione porta alla luce, dall'estrema degradazione a un'avvampante possibilità di gioia. La *continuità* dei suoi gesti, dei suoi moti par derivare continuamente da un pensiero fisso: forse un pensiero petulante di diffidenza, o il pensiero del trapezista che conta fino a tre, o il calcolo incessante della sua povertà, dell'unica moneta assaporata in fondo alla tasca. Ma forse qualcosa ancora, mal esprimibile, che seguita a pungere e da cui egli pare attinga la sua perenne vitalità, la sua blanda anarchia. Un pensiero, che ripreso e perduto lo rende talvolta quasi un privilegiato.

Egli é stato raggiunto, toccato da una disgrazia luminosa, da una miseria che ha logorate e fatte di fumo le false corde della vita sí che gli stracci potranno venire appesi al chiarore del cielo. E' forse l'elementare pensiero d'esser rimasto *solo,* ma solo allo stesso modo in cui dovranno rimanere tutti gli altri uomini; o come già sono, senza avvedersene.

Solo, come chi è pervenuto a quel giorno estremo, entro quella luce oscurata scesa sulla terra « ora che finalmente si è estinta e vanificata l'idea sublime di Dio e dell'Immortalità ». Quel terribile e caro giorno dostojevschiano, intravisto nell'*Adolescente,* nel quale « gli uomini *abbandonati* incominceranno subito a stringersi l'uno all'altro piú amorosamente; e prenderanno ad amare la terra e la vita in modo sfrenato; e si risveglieranno e si affretteranno a baciarsi l'un l'altro... ».

Il freddo che assidera senza tregua Charlot é certo il fisico algore degli *slums,* o il glaciale squallore del Circo Equestre dove le voci dei *clowns* risuonano come dal fondo di un pozzo e ingigantiscono, disumani, nel loro gelo stentoreo e « metafisico »; ma é anche il freddo di chi oscuramente patisce il rimpianto di un tale amore.

Potrebbe dirsi che le platee, con quei fiati affamati, lo abbiano sempre compreso. Se Charlot arriva trafelato di solitudine, al piccolo trotto e avviluppato di rammarico, anche se arriva di lontano si tratta sempre di una provenienza che gli spettatori conoscono a mente: un luogo pesticciato, battuto dalle mani dei bambini, impastato di febbre. Un terriccio imbevuto di respiri, la corte dove sono appesi i nostri panni stremati.

Charlot ne trascina uno appresso, col tacco.

Quando alla fine inciampa, sprofonda, perde la sua bombetta in quella buca scavata al centro dello sterrato, é proprio la medesima fossa di dove ieri s'era levato, s'era rimesso in piedi Lazzaro, quel nostro parente, di cui ci accorgiamo, con dolore, d'esserci vergognati per tanti anni.

S'é parlato di « vita di Caserma », e d'una riscoperta infantile dei sensi delle cose. La Caserma di Charlot é certo la sua povertà, l'arena gloriosa e disinteressata dei detriti. Si aggira Charlot tra quelle minuzie unte e luccicanti, quelle scaglie della povertà, stritolando sotto le suole la polvere di carbone che al tramonto luccica talvolta come una droga. E' lui l'eterno consegnato sempre in ozio e sempre a disposizione perché non ha monete da spendere; ma un fischio dietro l'alto muro annerito distrugge l'accoramento della tromba.

* * *

O forse quei marciapiedi fradici, quelle cantonate, quei vecchi lampioni appartengono all'antico ghetto deserto.

Di li lentamente si rialza il bambino ebreo, il piccolo Babel percosso, e attorno é solo il terrore, la demenza del *pogrom*. « A poco a poco, lo scalpitio degli zoccoli si fece piú debole e si spense. Il silenzio, il doloroso silenzio, che spesso raggiunge i fanciulli nelle loro sventure, cancellò i confini tra il mio corpo e la terra immobile. La terra odorava di profondità umide, di tombe e di fiori. Io sentivo il suo profumo e piangevo senza provare paura alcuna. Andai per un vicolo sconosciuto, dove erano sparse qua e là scatole bianche, andai, ornato di piume bagnate di sangue, solo nel mezzo della via, deserta nell'ora domenicale, e piansi amaramente, con tutto il cuore, provando nello stesso tempo una felicità immensa, come mai nella mia vita. I fili lucenti del telegrafo ronzavano sopra il mio capo, un cane tutto affannato mi sorpassò correndo... ». E par di assistere a una purissima, straziante sequenza charlottiana.

Certo a voler diffondere questa patetica fuliggine di ghetto potremo rinvenire innegabili affinità tra la poesia di Chagall e Charlot. La leggerezza degli ebreucci sospesi nell'aria, dei violinisti lunari, degli umili arredi di cucina assunti a fantomatici emblemi (e il mazzo di fiori da cui si affaccia la serafica fidanzata) non pare la leggerezza medesima di Charlot quando procede e vacilla lungo i margini della vita, come in bilico, nell'impossibilità di calarsi tra le convenzioni di una esistenza adulta e arrogante? Il pallore del suo volto é lucente, é un farinoso astro chagalliano e il suo candore, sofisticato, lievemente corrotto e prezioso, a volte isterico e lunare, animato da una carica di segreta dissipazione, di tenerezza golosa, non pare intessuto con le *paillettes* di quella

pittura? Già Schwob nel suo saggio « *Chagall et l'ame juive* » accenna a questo rapporto; e acutamente parla di un mondo comune ai due artisti, un mondo in cui l'assurdità delle cose diviene il mezzo piú certo per distrarsi dall'assenza di un Dio il cui ricordo é ossessionante: si tratta per entrambi di un fondo « inalterabilmente doloroso su cui si muove l'illusione di un cuore che non si abbandona alle cose se non nella misura in cui può giuocarvi ».

Si é detto che la pittura dilaniata, e «mostruosa» di Picasso abbia presentito i disumani orrori di Buchenwald. Ma certo par derivare da un'accorante fatalità il fatto che Charlot abbia nutrito cosí nell'intimo la fantasia di generazioni che furono spinte incontro a quelle miserie e sterminii; a percorrere una storia che doveva diffondere in tanta parte del mondo il terrore del ghetto invaso, in un calvario di baracche, di latrine, e di « igieniche » camere a gas. Non quegli orrori Charlot aveva previsto ma pareva che egli avesse preparato un certo tenero contravveleno; quando nelle sue rivolte, nei suoi scatti di pallidissimo *clown* levava il capo e lo sguardo struggente a fiutare di continuo una polvere mortale diffusa nell'aria. La sua vaneggiante anarchia, la sua virtú di evadere con un sol gesto, quella stilla di salvezza individuale che contro ogni disciplina terrore egli insegnò a difendere sfregandosi il bruscolo nell'occhio, e sopra tutto, il senso plastico delle cose, l'umile « senso della zuppa » che salva dal delirio e dal cretinismo, pare talvolta l'unica difesa dell'individuo di fronte a un mondo sinistro, anonimo e carcerario. Ancora la povera, ma ostinata protesta di chi può masticare la cicca eseguendo smorfie non contemplate dal regolamento.

* * *

Ma se avvertiamo che il termine rassegnazione mal si addice a Charlot; dovremo riconoscere che mal si addice la parola rivolta. Forse andrebbe detto: luminosa rinuncia o rivincita. Nell'ultimo *Luci della ribalta* (problematico, insieme a *Monsieur Verdoux,* come ogni film fuori del suo personaggio) Charlot compie, in veste di comico decaduto che risogna i suoi numeri invecchiati, l'« azione grave » di masticare una rosa. Strappata appena a una siepe primaverile. L'atto pare caricarsi di un peso di diretta confessione appunto nell'atmosfera intima e esplicativa del film, che è quasi un esame di coscienza, un *journal,* una cartella di confessioni da collocarsi utilmente di fianco alle vere opere.

Ci par di ricordare o meglio di capire che in tutti i suoi film Charlot abbia sempre masticato e inghiottito dei fiori. Che forse vuol dire nutrirsi di poesia, divorare, nell'atto consacratorio e misterioso dell'agape e della comunione questo elemento irriducibile e folgorante, l'unica e la piú inutile ragione della vita umana.

O forse quel fiore masticato ha qualcosa del fiore lunare di Eliot, la « rosa di carta che sa di polvere e d'*eau de Cologne* ». Imbevuta di tutte le essenze decandentistiche, e pronta a sfogliare i suoi petali sulle cartaccie, le segature, le cicche e i vetri rotti che registrano l'apparizione del topo grigio (come dire il ricorrente « usignuolo » della poesia moderna).

O é quello il fiore della solitudine, il fiore del famoso paradiso di carta e di stelle filanti? Conviene allora ricordare appena un certo *angelismo* della poesia di Charlot.

Quand'egli, in veste di vetraio ambulante appare nel *The Kid,* non diremo che la lucida mercanzia che porta sul dorso sia composta di lastre colorate, di « *vitres magiques, vitres de paradis* » che facciano vedere « *la vie en beau* » come vorrebbe Baudelaire per il suo vetraio. Né che curvi la schiena sotto i « lampi del sole nudo » come il *Vitrier* di Mallarmé. Né che addirittura sulle sue spalle si levino traslucide ali d'angelo, come l'angelo-vetraio Heurtebise. Ma certo in quel film mirabile, annunciate proprio da quei vetri pulicosi e inzaccherati di stucco, le ali, le belle, tenere ali spuntano davvero sul dorso di Charlot.

E che esplosione di bianche piume, che spicinio, che sospirosa, immacolata tormenta poi, a motivo della rissa in paradiso; che nevicata su tanta letteratura e tanto cinematografo del novecento.

Certo il candore di quei beati bianco vestiti, appesi al filo metallico, é in Charlot di diretta nostalgia-ironia teatrale; per questo tanto ingenuo e frenetico, odoroso di buona canfora. Quei beati palpitano ancora dei voli da una quinta all'altra delle ballerine-cigno del balletto romantico.

(Occorre per inciso accennare che quel tanto di apparizione angelica e macchinosa, di artificio acrobatico, di piumoso e di automatico che è nel gran balletto dell'ottocento dovrebbe aver sempre, a nostro avviso, affascinato Charlot. Quel tanto di cemeteriale e di fatato — neve di naftalina, edera d'inchiostro —, di tenero e di sinistro — vampiresco — che è nelle faccine di gesso, nelle spille che trafiggono le garze e il raso delle ballerine sterilizzate dal loro saltellar sulle punte.

Un certo notissimo passo a tre di ballerinette allacciate che avanzano alla ribalta per brevi moti piccati e simultanei, come marionette epilettiche, su un carillon ciaicovschiano, dovette sempre intenerire Charlot. Ma subito dovremmo affrontare lo straordinario tema della sua « galanteria »).

Ancora, a proposito d'angelismo, chi potrà dirci se Kafka vide mai lo Charlot di *The Kid?* E' commovente ritrovare nella favola di *America* un'atmosfera tanto contesta di leggerezza charlottiana; e quella sospensione lattiginosa dove tutto avviene senza urti, attutito

da una bambagia dell'anima e solo una sofisticata, infantile psicologia presta a quei personaggi volanti i suoi colpetti di coda, per le loro giravolte. Momenti come la fuga di Carlo inseguito dalla guardia attraverso il quartiere operaio (« l'unico vantaggio di Carlo era il suo vestito leggiero, egli volava o piuttosto precipitava giú per la strada che diveniva sempre piú ripida, solo che, distratto dalla sua sonnolenza, faceva spesso salti troppo alti che non servivano a null'altro che a fargli perdere tempo »), o il traversamento della strada sbarrata dal traffico incessante effettuato aprendo gli sportelli delle macchine e calpestando i passeggeri impermaliti, o il transito di Carlo assonnato che viene a dare la buona notte trascinando la tenda col piede, si direbbero vere e proprie *gags* charlottiane.

Nel finale di *America* quel centinaio di ragazze ritte sui podi, davanti l'ingresso dell'ippodromo, camuffate da angeli con « ampi costumi bianchi e grandi ali sulla schiena » a dare fiato a lunghe trombe dorate (e Carlo in una di quelle riconosce, ritrova la sua Fanny) appartengono a una fantasia (un poco da *Bellezze al bagno*) che Charlot avrebbe potuto accogliere tal quale. E' un fragoroso sfociare in un mare di luce tenera, accogliente; nella plenitudine del grande ippodromo dove tutte le lacrime sono rimesse; é la sosta mormorante, l'ultima tappa avanti di giungere al prato di asfodeli; i viaggiatori che riposano e banchettano sotto le tettoie si ritrovano, si riconoscono, e i congiunti vorrebbero non dividersi piú.

Quanto di straziante, di eccessivo, di lacrimoso é nella poesia di Charlot avrebbe meritato di conchiudersi e trovar tregua in una radura siffatta.

* * *

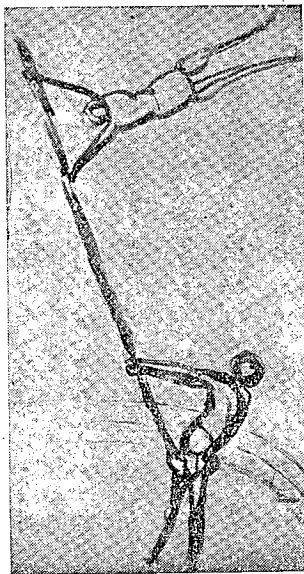
A molte altre cose si potrebbe ora accennare. In qual senso possa avvicinarsi al balletto, al vero balletto danzato, piuttosto che alla pantomima, il ritmo di Charlot. E come tale ritmo non abbia trovato nel cinema soltanto un meccanico mezzo di trasmissione, ma al contrario proprio dal cinema sia stato reso possibile. E come il gesto, attraverso la fantomatica petulanza della pellicola, si carichi di un magnetismo, venga respinto e isolato in una scala di astratti rapporti che non si esauriscono, come nelle aspre sarabande del Circo Equestre nella strangolata *vis comica* delle azioni assurde e dei non-sensi; ma si caricano di un intimo struggimento che rimane in noi con la « memoria » e il rinnovato umidore di una strofa poetica.

Soltanto chi si affidò, chi si riconobbe in quel ritmo, potrà, nei giorni di emergenza, ricevere il suo messaggio.

Una notte il fragore della tempesta farà l'inferno dietro i vetri. Ce ne staremo intirizziti, nella tetra dimora, nel tetro salotto del conformismo. Nel cupo arredamento di chi accetta la sconfitta, senza piú testimoni. Ma una saetta piú forte provocherà in noi un umano gesto, un « buffo » gesto di terrore; saremo, dopo tanti anni, maldestri! E dal vertice d'uno di quei mobili mortuari che imprigionano i nostri impulsi cadrà il vasetto, la bottiglia di Charlòt.

Parrà sospinta da un'onda nera, s'infrangerà ai nostri piedi.

Raccatteremo il foglietto e alla scarsa luce rimasta potremo decifrare le sue paróle: *Danza coi pani - Sfamati con la rosa.*

Toti Scialoja

Un pianto che fa ridere

Un artista di grande fama, quale che sia il campo in cui si svolge il suo lavoro, entra nella nostra vita segretamente, per lo piú, e non sapremmo dire quando e come, per la prima volta, abbiamo appreso l'esistenza di quel valore che egli rappresenta. Charlie Chaplin è entrato nella mia esperienza cosí, di nascosto. Mi sembra di avere sempre conosciuto quella particolarissima realtà espressiva, che porta il suo nome e la sua paradossale immagine; di averne sempre avvertito, oltre la superficiale impressione comica, il fascino strano.

Purtroppo, esistono dati obbiettivi e controllabili che mi costringono a negare la validità di questa impressione: sono vecchio abbastanza per ricordare i primi conati del cinema, quando i loro prodotti giunsero nelle primissime sale di proiezione che si aprirono nelle città di provincia italiane. A Pisa, dove io abitavo, la sala di proiezione era sui Lungarni e prendeva nome dal patriarca della nuova arte: Lumière. Ho fatto a tempo a vedere, da ragazzo, dei film nei quali non c'era ancora nemmeno un tentativo di intreccio. « Charlot » era ancora di là da venire.

Forse la mia è l'ultima generazione, nel tempo, in mezzo alla quale si trovino degli appassinati per il teatro, ai quali tale passione ha sempre impedito di poter accogliere l'esperienza cinematografica se non con qualche prevenzione ostile (quasi una gelosia), e con beneficio d'inventario. Per i giovani d'oggi, il cinema è diventato una delle dimensioni naturali, se mi sia lecito dire, della loro esperienza e della loro vita affettiva: fa parte di loro stessi, e non amano sentirne giudicare da uno come me, poiché nelle mie parole avvertono sempre una diversità di tono emotivo, che li offende. Tant'è, dunque, che io confessi fino da ora che non sono un « movie fan », *e che in particolare non sono mai stato nemmeno un* fan *di Charlie Chaplin. Le prime volte mi fece soltanto ridere; poi, il riso si sostanziò di un'impressione piú durevole e profonda. Che i comici e gli umoristi siano, quasi sempre, dei malinconici, è vecchia osservazione; ma la malinconia, generalmente, è soverchiata, o almeno nascosta, dalla comicità, nel momento in cui l'artista si esprime. La malinconia di Chaplin, invece, entra a far parte integrante della sua espressione* comica. *Questo fatto nuovo colpisce lo spettatore in*

punti di sensibilità e di emotività assai profondi; e lo colpisce senza che egli, da principio, se ne avveda.

Mi si dirà che il fatto non è poi cosí nuovo, e che un tipo di umorismo «malinconico», o addirittura lacrimoso, è cosa vecchia e risaputa, persino tra certi clown *da circo. Ma a ciò risponderei che, in quei casi, l'atteggiamento triste o lacrimoso è direttamente sfoggiato e sfruttato, dal comico, in modo scoperto: egli piange* un pianto che fa ridere. *Chaplin invece non piange mai; anche nelle piú strane e piú dure avversità, egli conserva esteriormente quell'atteggiamento di marionetta automatica, che si muove come una macchina, sebbene dica e faccia le cose piú umane, e, al tempo stesso, piú imprevedibili. E' una macchina mossa e agitata da tutti i motivi e le passioni dell'uomo; e la "malinconia" del personaggio non risulta dalle sciagurate vicende nelle quali va sempre a incappare; si direbbe che essa risulta, piuttosto, dal suo essere uomo e marionetta insieme, sempre, con una evidenza quasi ossessiva.*

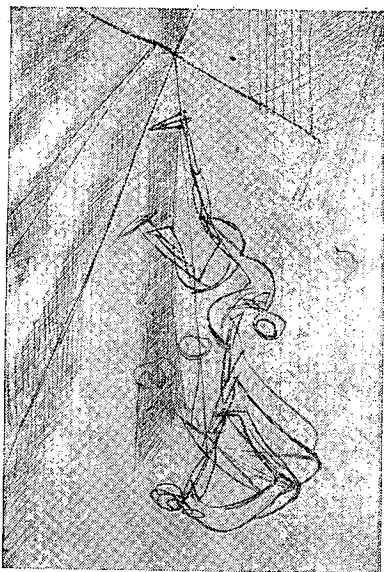
Non mi riferisco agli ultimi tentativi di film serio, o semiserio, fatti da Chaplin, e che sono forse le opere sue meno indovinate: come egli stesso ha implicitamente ammesso, dichiarando di voler ritornare al Chaplin comico. E nemmeno penso ai film dai quali trapelava un'intenzione piú o meno chiara di polemica, o almeno di affermazione, «sociale». Essi contenevano anche motivi felici, come la denuncia di certe forme di automatismo del lavoro in Le luci della città; *ma debbo dire che la mia coscienza politica, quale che essa sia, in quei film non ha mai trovato nuovi orientamenti o rivelazioni. Sulla «politica di Charlot» credo si siano ormai scritte anche delle tesi di laurea; e si riduce a pochi stati d'animo assai ovvî e palesi: la solidarietà per i disgraziati, la deplorazione di certe forme di ipocrisia sociale, un confuso millenarismo riformatore. La grigia e triste giovinezza del Nostro, la sua origine ebraica, sono motivi anch'essi già largamente sfruttati dalla letteratura sull'argomento.*

Tutto questo non coglie il punto centrale e vitale della questione: ossia dove e come egli sia quell'artista che è. Perché le stesse idee, con assai maggior chiarezza e responsabilità, sono già state di tanti altri; e le caratteristiche razziali possono darci lume su alcuni aspetti e modi della persona e dell'opera, ma non sulla forma dell'arte che la distingue, e che ci dà, essa sola, motivo di parlarne.

Io direi che l'Automa e l'Uomo, nella migliore opera di Charlot, giungono a forme cosí piene e sorprendenti di reciproco intreccio e compenetrazione, da riuscire per noi allarmanti nell'atto stesso che ne ridiamo; per cui la commedia, senza mai eccedere del tutto dai suoi limiti, ci rivela un fondo tragico sottaciuto, ma sempre sensibile. Il carattere «malinconico», e in ultima analisi negativo, dell'arte sua non offre catarsi. Catartica, se vogliamo dire cosí, è tutta la superficie; il fondo non ci offre alcuna via di speranza, se non attraverso un sentimentalismo che, a sua volta, è alquanto semplice e di maniera. La stessa «bontà» del personaggio, che

spesse volte la vicenda cerca di mettere in evidenza, è un atteggiamento superficiale e sentimentale, e non ci suggerisce nessuna risoluzione drammatica, né morale.

Ma forse la verità è che si sbaglia a voler cosí vivisezionare un talento come quello di Chaplin, tutto volto all'invenzione e alla reazione impulsiva e istintiva. Come egli scade e perde vigore quando si mette a elaborare una propria «letteratura», cosí la nostra critica fallisce il segno quando cerca di sviscerare quell'opera usando concetti e strumenti analitici ad essa non adeguati. Chaplin ha dato una nuova dimensione (anche se non poco preoccupante) alla nostra esperienza del comico: tanto basta per meritargli la fama che ha.

Camillo Pellizzi

Parole di Chaplin

In occasione delle sue giornate romane Charlie Chaplin si è incontrato a piú riprese con la stampa cinematografica, alla quale ha rivolto brevi parole, sia nel primo incontro, all'aeroporto di Ciampino, che durante il ricevimento offertogli all'Open Gate, dopo la proiezione riservata alla critica.

Riportiamo le dichiarazioni di Charlie Chaplin, facendole seguire anche dal breve discorso da lui pronunciato, al Centro Sperimentale di Cinematografia, dopo una visita alle sezioni del C.S.C., e durante la cerimonia alla quale è intervenuto il Direttore Generale per lo Spettacolo, dott. Nicola de Pirro, il Rettore Magnifico dell'Università, Prof. Cardinali, col corpo accademico, i rappresentanti del Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici e delle organizzazioni tutte dello spettacolo.

Dopo il saluto del dott. de Pirro, il Rettore dell'Università ha consegnato a Chaplin un diploma di benemerenza dell'Istituto di Storia del Teatro Italiano, e Cesare Zavattini ha letto un messaggio dei cineasti italiani, nel quale erano esaltati i valori umani e di fratellanza universale dell'opera chapliniana, ed ha pòrto all'artista una pergamena con le firme di tutti i piú eminenti rappresentanti del nostro cinema. Il Presidente del Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici, Adriano Baracco, ha consegnato a Chaplin il primo ''Nastro d'argento'' ad honorem. Infine il dott. de Pirro ha dato a Chaplin una medaglia d'oro, come ricordo della sua visita al Centro.

A Ciampino

Il sentimento che nella mia opera e nella mia vita è prevalso sopra ogni altro è quello dell'umanitá e delle cose belle della vita. Il compito di ogni uomo è proprio quello di giungere ad una rivalutazione dei sentimenti piú genuini dell'animo umano e fare del proprio meglio per riportarli alla luce, attraverso l'arte e la scienza, per un maggior progresso di tutta l'umanità. Noi non possiamo non sentire il desiderio di salvare le cose belle della vita, anche in mezzo al progresso della tecnica.

Al "Fiammetta,,

Sono venuto da voi, giornalisti, con timore. Non so qual'era la vostra reazione, dopo lá proiezione del mio film. A Parigi ho visto i critici prima dello spettacolo, e mi applaudirono

molto. Dissi loro che, nonostante l'affetto che mi dimostravano, li liberavo dall'obbligo dell'amicizia e che li pregavo di scrivere ciò che veramente pensavano di *Limelight*. Anche voi, naturalmente, siete liberi dallo stesso obbligo, per quanto io sia rimasto molto sensibile alla vostra accoglienza cordiale. E vi prego di criticare con assoluta libertà.

Calvero, poiché qualcuno di voi me lo chiede, può identificarsi in vari momenti con me stesso. Infatti ogni opera d'arte porta con sé molto della personalità del suo creatore. Nella vita di Calvero sono alcune verità, proprie della mia vita, anche se, come è ovvio, di fronte al suo sacrificio per un ideale, io non desideri, alla fine, di essere al suo posto per diventarne anch'io vittima. Anch'io a volte, sono leggero come Calvero, e credo anzi di essere abbastanza sfaccettato, come il diamante, per essere anche Calvero. Mi rendo conto di essere anche molte altre cose. Come il popolo italiano, del resto.

I film italiani mi sono piaciuti perchè ho trovato in essi quel senso di individualitá e di umanità che è negli italiani, e che sento molto vicino al mio carattere. La mia filosofia, infatti, è molto semplice e innocente: essere individuo e uomo. Credo di esserlo nei miei film come nella mia vita.

Apprezzo il cinema italiano e apprezzo le facilitazioni che gli si presentano per girare. Facilitazioni per la produzione, ed anche, se volete, offerte dal clima, dalla realtà.

Nei miei film, consentitemi di dirlo, amo molto l'aspetto fiabesco della storia. In che cosa si trova coinvolto Calvero se non in una bella fiaba? Ecco perché sono convinto, mi scuso di affermarlo, che *Limelight* è veramente una bella storia.

Al Centro Sperimentale di Cinematografia

Signore, signori, rappresentanti della cultura italiana, dovrei essere impaurito da tutta questa rappresentanza della cultura, ma non lo sono perché so che siete miei colleghi, artisti, e che siamo tutti uniti per lo stesso fine: quello dell'arte e della bellezza. Che cos'è l'arte? Io vedo una luce, una luce che riverbera sul mondo una ragione di vivere. Voi, allievi del Centro, giovinezza di questa cultura, voi avete il

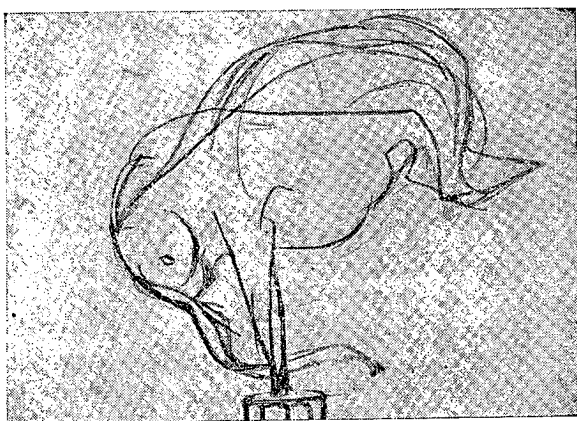
futuro del mondo nelle vostre mani. Potrete essere piú eloquenti della letteratura, piú potenti dei politicanti, tutto vi è possibile, e perciò è importante che cerchiate la veritá.

La ricerca della verità, questa non è la finalità ultima, perché dello spirito della verità ve n'è uno ancora piú grande: quello della bellezza. Non possiamo purtroppo cercarlo sempre fuori, nel mondo. Il mondo oggi è isterico. Perciò dovete volgervi dentro voi stessi, aver fede in voi stessi, e lí, dentro di voi, forse voi troverete una approssimazione della verità.

Non posso continuare oltre senza esprimere la mia riconoscenza. Onori cosí importanti, come quelli del Magnifico Rettore dell'Università, non mi erano mai stati conferiti. L'omaggio dell'Universitá, come ha detto il Rettore Magnifico, sarà umile e modesto, ma io so che non è ciò che mi ha dato, ma lo spirito con cui me l'ha dato, che conta.

Anch'io, infatti, sono un uomo modesto. Nella mia carriera ho avuto degli onori, ma essi non sono stati mai considerati molto da me, perché sono cresciuto nella povertá. La povertà non riconosce gli onori, ma ha un orgoglio.

Piú dell'onore e dell'orgoglio, è il vostro affetto che ho sentito a me vicino. Non contano tanto i complimenti, gli omaggi che io ho avuto in questo momento, quanto il vostro affetto. Grazie, dunque, a tutti voi, grazie di tutto cuore.

Charlie Chaplin

Filmografia

Charles Spencer Chaplin è nato il 16 aprile 1889 a Londra, figlio di Charlie, ebreo francese anglicizzato, baritono da music-hall e di Hannah, d'origine ispano-irlandese, nota sul palcoscenico col nome di Lily Harley. Suo fratellastro, Sidney Chaplin, era figlio di Hannah e di Sidney Hawker, un *bookmaker* ebreo. Altri fratellastri di Chaplin sono Guy e Wheeler Dryden.

A quindici anni Charles era già conosciuto come giovane attore, e faceva parte del «Casey's Court Circus», mentre Sidney lavorava nella compagnia di Fred Karno. Segnalato al Karno dallo stesso Sidney, Chaplin raggiunse questa compagnia nel 1906 e vi rimase fino al 1913, quando fu chiamato nel cinema.

Come racconta lo stesso Chaplin «presso Fred Karno erano rimaste conservate tutte le tradizioni della pantomima. Acrobazia, trucco, riso tragico, malinconia profonda, prestidigitazione, ladri di biciclette, giuocatori di bigliardo ubriachi che rincasano barcollando; lezione di pugilato, la vita dietro le scene, il cantore che si pone a cantare e non comincia mai, l'incantatore i cui trucchi non riescono mai e cosí via; il tutto recitato con quella incrollabile calma che non manca mai di suscitare ilarità nel pubblico».

La compagnia di Fred Karno — informa Theódor Huff nella sua biografia di Chaplin — era destinata a fornire vari elementi alla comica cinematografica americana, di cui il maggiore rappresentante era Mack Sennett. Insieme a Chaplin, infatti, si dedicarono al cinema Billy Reeves, Billy Ritchie, Jmmy Aubrey, Stan Laurel, Billy Armstrong, Albert Austin. *Manager* della compagnia era Alf Reeves, fratello di Billy. Fu lui che ricevette il 12 maggio 1913, a Filadelfia, il seguente telegramma: «Charlie Chaplin è nella vostra compagnia? Lo aspettiamo nel nostro ufficio sabato. Kensel e Dawmann».

Chaplin a quel tempo guadagnava sulla scena 50 dollari alla settimana. Kensel, a New York, gli procurò un contratto di 150 dollari.

Per impegni con Karno, Chaplin restò in compagnia fino al 28 novembre 1913: quindi passò al cinema, nello studio Keystone (Glendale, California) diretto da Mack Sennett, un canadese che aveva imparato la tecnica cinematografica con D. W. Griffith, suo regista presso la Biograph Company dal 1908 al 1912.

Trentaquattro sono i brevi film girati da Chaplin presso la Keystone, prima sotto la direzione di Henry Lehrman e Mack Sennett, poi diretti dallo stesso attore-regista. Nel 1915 passa alla Essanay (diciassette film), nel 1916-17 alla Mutual (dodici film), nel 1918-22 i suoi film appaiono presso la First National Films (nove film) e dal 1923 in poi presso la United Artists (otto film).

Ecco l'elenco dei film di Chaplin basato sugli «indici» di Pierre Leprohon e di Theodor Huff, aggiornato e corredato di notizie utili per il lettore italiano.

Periodo "Keystone" (1914)

MAKING A LIVING (*Guadagnandosi da vivere*)

Prima proiezione: 2 febbraio 1914 - *Regía*: Henry Lehrman - *Attori*: C. Chaplin, Henry Lehrman, Alice Davenport, Minta Durfee, Chester

Conklin, Virginia Kirtely - *Operatore*: E. J. Vallejo.
(Noto anche con i titoli *A Busted Johnny, Troubles, Doing His Best*).

KID AUTO RACES AT VENICE (*Corse automobilistiche per ragazzi*)
Prima proiezione: 7 febbraio 1914 - *Regía*: Henry Lehrman - *Attori*: C. Chaplin, Henry Lehrman, e i «Keystone Kids» (Billy Jacobs, Thelma Salter, Gordon Griffith, Charlotte Fitzpatrick).

MABEL'S STRANGE PREDICAMENT (*La strana avventura di Mabel*)
Prima proiezione: 9 febbraio 1914 - *Regía*: Henry Lehrman e Mack Sennett. *Attori*: C. Chaplin, Mabel Normand, Harry McCay, Alice Davenport, Hank Mann, Chester Conklin, Al St. John.

BETWEEN SHOWERS (*Fra gli acquazzoni*)
Prima proiezione: 28 febbraio 1914 - *Regía*: Henry Lehrman - *Attori*: C. Chaplin, Ford Sterling, Chester Conklin, Emma Clifton.
(Noto anche come *The Flirts, Charlie and the Umbrella* e *In Wrong*)

A FILM JOHNNIE (*Johnnie in film*)
Prima proiezione: 2 marzo 1914 - *Supervisione*: Mack Sennett - *Attori*: C. Chaplin, Virginia Kirtley, Fatty Arbuckle, Minta Durfee.
(Noto anche come *Movie Nut,* e *Million Dollar Job*)

TANGO TANGLES (*Gli imbrogli del tango*)
Prima proiezione: 9 marzo 1914 - *Supervisione*: Mack Sennett - *Attori*: C. Chaplin, Ford Sterling, Fatty Arbuckle, Chester Conklin.
(Noto anche come *Charlie's Recreation* e *Music Hall*).

HIS FAVOURITE PASTIME (*Il suo passatempo favorito*)
Prima proiezione: 16 marzo 1914 - *Regía*: George Nichols - *Attori*: C. Chaplin, Peggy Pearce, Fatty Arbukle.
(Noto anche come *The Bonehead*).

CRUEL, CRUEL LOVE (*Crudele, crudele amore*)
Prima proiezione: 26 marzo 1914 - *Supervisione*: Mack Sennett - *Attori*: C. Chaplin.
(Noto anche come *Lord Helpus*).

THE STAR BOARDER (*Il pensionante*)
Prima proiezione: 4 aprile 1914 - *Supervisione*: Mack Sennett - *Attori*: C. Chaplin, Gordon Griffith (il bambino).
(Noto anche come *The Hash-House Hero*).

MABEL AT THE WHEEL (*Mabel al volante*)
Prima proiezione: 18 aprile 1914 - *Regía*: Mack Sennett e Mabel Normand - *Attori*: C. Chaplin, Mabel Normand, Chester Conklin, Harry McCoy e Mack Sennett.
(Noto anche come *His Daredevil Queen* e *Hot Finish*).

TWENTY MINUTES OF LOVE (*Venti minuti d'amore*)
Prima proiezione: 20 aprile 1914 - *Supervisione*: Mack Sennett - *Attori*: C. Chaplin, Edgar Kennedy, Minta Durfee, Chester Conklin.
(Noto anche come *He Loved Her so, Cops and Watches, Love-Friends*).

CAUGHT IN A CABARET (*In un cabaret*)
Prima proiezione: 27 aprile 1914 - *Regía*: Mabel Normand e Charles Chaplin - *Attori*: C. Chaplin, Mabel Normand, Harry McCoy, Alice Davenport, Chester Conklin, Mack Swain, Minta Durfee, Phyllis Allen, Gordon Griffith, Edgar Kennedy, Hank Mann, Alice Howell.
(Noto anche come *The Waiter, Jazz Waiter, Faking with Society*).

CAUGHT IN THE RAIN (*Sotto la pioggia*)
Prima proiezione: 4 maggio 1914 - *Scenario e regía*: Charles Chaplin - *Attori*: C. Chaplin, Alice Davenport, Mack Swain (Primo film scritto e diretto esclusivamente da Chaplin).
(Noto anche come *At It Again, Who Got Stung, In the Park*).

A BUSY DAY (*Un giorno di traffico complicato*)
Prima proiezione: 7 maggio 1914 - *Scenario e regía*: Charles Chaplin - *Attori*: C. Chaplin, Mack Swain.

THE FATAL MALLET (*La mazza fatale*)
Prima proiezione: 1 giugno 1914 - *Scenario*: Mack Sennett - *Regía*: C. Chaplin, Mack Sennett e Mabel Normand - *Attori*: C. Chaplin, Mabel Normand, Mack Sennett, Mack Swain.
(Noto anche come *The Pile Driver*).

HER FRIEND THE BANDIT (*Il suo amico bandito*)
Prima proiezione: 4 giugno 1914 - *Regía*: Charles Chaplin e Mabel Normand - *Attori*: Charles Chaplin, Mabel Normand, Charles Murray.

THE KNOCK-OUT (*K.O.*)
Prima proiezione: 11 giugno 1914 - *Supervisione*: Mack Sennett - *Attori*: C. Chaplin, Fatty Arbukle, Minta Durfee, Al St. John, Edgar Kennedy, Mack Swain, Hank Mann, Slim Summerville, Charley Chase, Mack Sennett e i Keystone Cops.
(Noto anche come *Counted Out, The Pugilist*).

MABEL'S BUSY DAY (*Mabel ha una giornata complicata*)
Prima proiezione: 13 giugno 1914 - *Regía*: C. Chaplin e Mabel Normand - *Attori*: C. Chaplin, Mabel Normand, Harry McCoy, Slim Summerville.
(Noto anche come *Charlie and the Sausages, Love and Lunch, Hot Dogs*).

MABEL'S MARRIED LIFE (*Vita matrimoniale di Mabel*)
Prima proiezione: 20 giugno 1914 - *Regía*: C. Chaplin e Mabel Normand - *Attori*: C. Chaplin, Mabel Normand, Mack Swain, Charles Murray, Hank Mann, Harry Mc Coy, Alice Davenport, Alice Howell, Wallace Mac Donald.
(Noto anche come *When You're Married, The Squarehead*).

LAUGHING GAS (*Gas esilarante*)
Prima proiezione: 9 luglio 1914 - *Scenario e regía*: Charles Chaplin - *Attori*: C. Chaplin, Fritz Schade, Alice Howell, Slim Summerville, Mack Swain, Joseph Swickard.
(Noto anche come *Tuning His Ivories, The Dentist* e *Down and Out*).

THE PROPERTY MAN (*Il proprietario*)
Prima proiezione: 1 agosto 1914 - *Scenario e regía*: Charles Chaplin - *Attori*: Fritz Schade, Mack Sennett, C. Chaplin, Fritz Schade.
(Noto anche come *Getting His Goat* e *The Roustabout*).

THE FACE ON THE BAR ROOM FLOOR
Prima proiezione: 10 agosto 1914 - *Regía*: Charles Chaplin - *Attori*: C. Chaplin, Chester Conklin, Cecile Arnold, Fritz Schade.
(Noto in Europa anche come *Charlot peintre* e *Charlot fou*).

RECREATION (*Vacanza*)
Prima proiezione: 13 agosto 1914 - *Scenario e regía*: Charles Chaplin.
(Noto anche come *Spring Fever*).

THE MASQUERADER (*Il mascherato*)
Prima proiezione: 27 agosto 1914 - *Scenario e regía*: Charles Chaplin - *Attori*: C. Chaplin, Fatty Arbukle, Charles Murray, Fritz Schade, Charley

Chase, Harry Mc Coy, Minta Durfee, Cecile Arnold.
(Noto anche come *Putting One Over, The Female Impersonator, The Picnic*).

HIS NEW PROFESSION (*La sua nuova professione*)
Prima proiezione: 31 agosto 1914 - *Scenario e regía*: Charles Chaplin - *Attori*: C. Chaplin, Charley Chase.
(Noto anche come *The Good-For-Nothing* e *Helping Himself*).

THE ROUNDERS (*A giro*)
Prima proiezione: 7 settembre 1914 - *Scenario e regía*: Charles Chaplin - *Attori*: C. Chaplin, Fatty Arbukle, Minta Durfee, Phyllis Allen, Al St. John, Charley Chase, Fritz Schade, Wallace Mac Donald.
(Noto anche come *Reverly, Two of a Kind,* e *Oh, What a night*).

THE NEW JANITOR (*Il nuovo portiere*)
Prima proiezione: 24 settembre 1914 - *Scenario e regía*: Charles Chaplin - *Attori*: C. Chaplin, Al St. John, Jack Dillon.
(Noto anche come *The New Porter* e *The Blundering Boob*).

THOSE LOVE PANGS (*Queste pene d'amore*)
Prima proiezione: 10 ottobre 1914 - *Scenario e regía*: Charles Chaplin - *Attori*: C. Chaplin, Chester Conklin, Cecile Arnold.
(Noto anche come *The Rival Mashers* e *Busted Hearts*).

DOUGH AND DYNAMITE (*Pasta e dinamite*)
Prima proiezione: 26 ottobre 1914 - *Scenario e regía*: C. Chaplin - *Attori*: C. Chaplin, Chester Conklin, Fritz Schade, Phyllis Allen, Charley Chase, Slim Summerville, Wallace Mac Donald, Vivian Eswards, Norma Nichols, Cecil Arnold.
(Noto anche come *The Doughnut Designer e The Cook*. Riedito nel 1923).

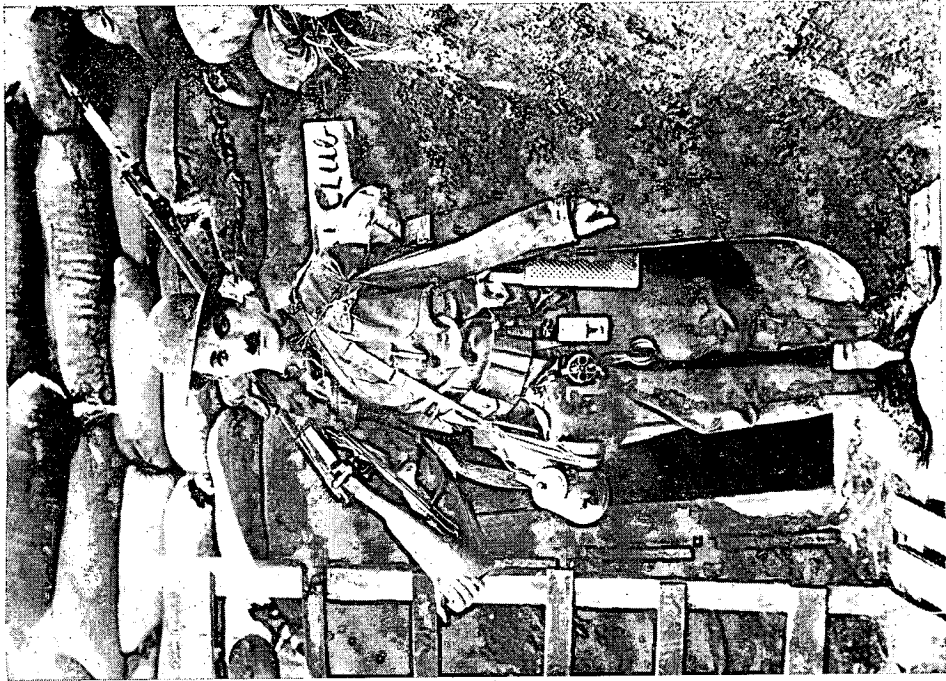
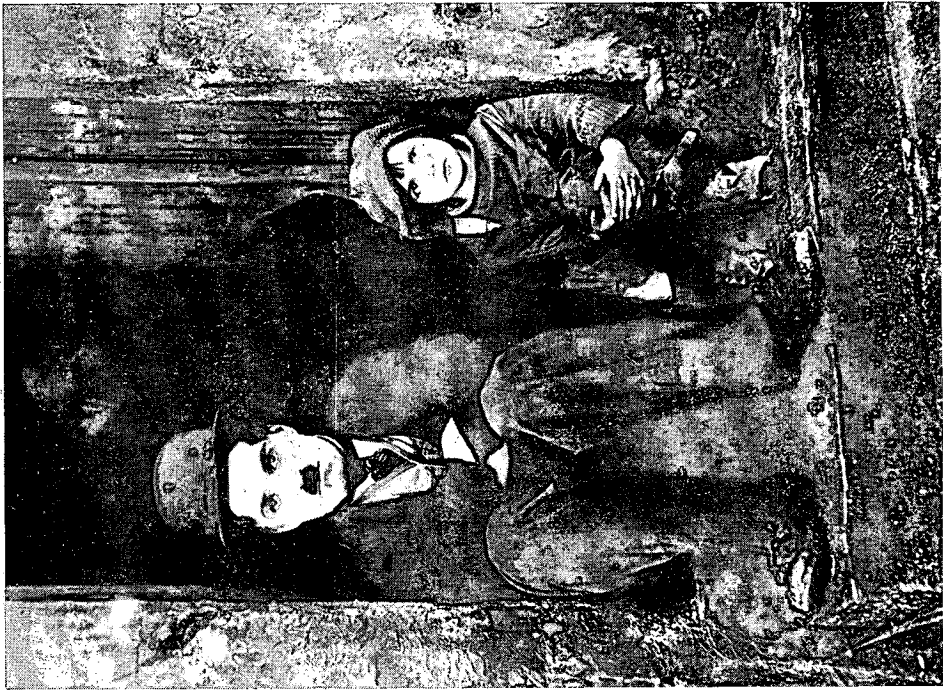
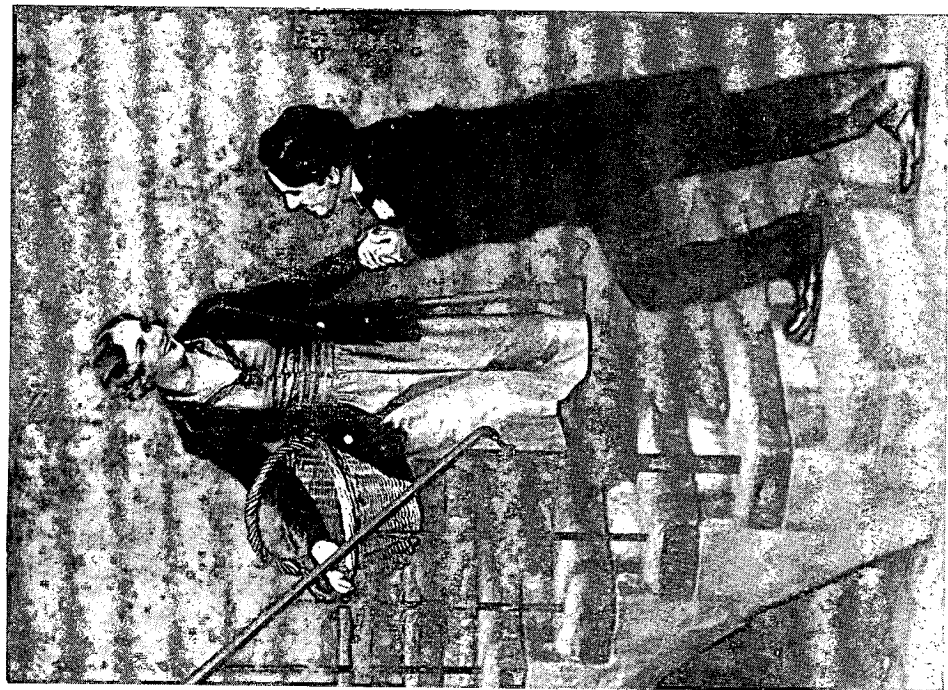
GENTLEMEN OF NERVE (*Signori nervosi*)
Prima proiezione: 29 ottobre 1914 - *Scenario e regía*: Charles Chaplin - *Attori*: C. Chaplin, Mabel Normand, Chester Conklin, Mack Swain, Phyllis Allen, Charley Chase, Slim Summerville.
(Noto anche come *Some Nerve*).

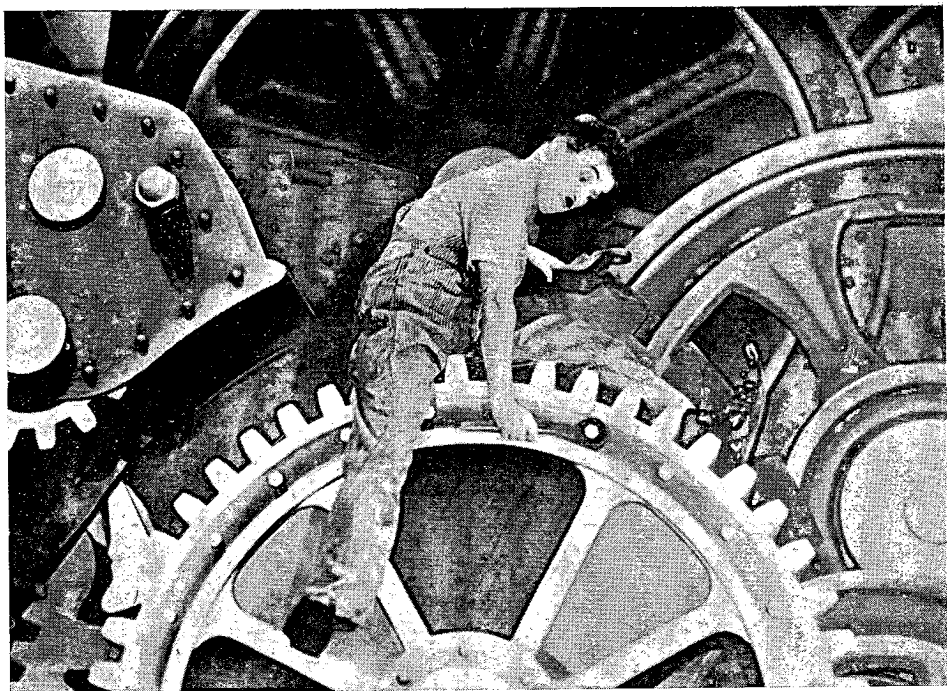
HIS MUSICAL CAREER (*La sua carriera musicale*)
Prima proiezione: 7 novembre 1914 - *Scenario e regía*: Charles Chaplin - *Attori*: C. Chaplin, Mack Swain, Alice Howell.
(Noto anche come *The Piano Movers* e *Musical Tramps*).

HIS TRYSTING-PLACE (*Il suo luogo di convegno*).
Prima proiezione: 9 novembre 1914 - *Scenario e regía*: Charles Chaplin - *Attori*: C. Chaplin, Mabel Normand, Mack Swain, Phyllis Allen.
(Noto anche come *Family House*).

TILLIE'S PUNCTURED ROMANCE (*L'atroce romanzo di Tillie*)
Prima proiezione: 14 novembre 1914 - *Regía*: Mack Sennett - *Scenario*: Hampton Del Ruth, tratto dalla commedia musicale «Tillie's Nightmare» di Edgar Smith - *Attori*: Marie Dressler (Tillie, la ragazza provinciale), C. Chaplin, Mabel Normand (la compagna di Charlot), Mack Swain (il padre di Tillie), Charles Bennet (lo zio ricco di Tillie), e in parti minori: Chester Conklin, Edgar Kennedy, Charley Chase, Charles Murray, Minta Durfee, Gordon Griffith, Phyllis Allen, Alice Davenport, Harry Mc Coy, Alice Howell, Wallace Mac Donald, i Keystone Cops (tra cui Slim Summerville, Hank Mann e Al St. John).

L'emigrante

Febbre dell'oro

Charlot soldato

Il monello

Luci della città

Luci della città

Tempi moderni

Monsieur Verdoux

GETTING ACQUAINTED (*Si fanno delle conoscenze*)
Prima proiezione: 5 dicembre 1914 - *Scenario e regía*: Charles Chaplin - *Attori*: C. Chaplin, Phyllis Allen, Mabel Normand, Mack Swain, Edgar Kennedy, Harry McCoy, Cecile Arnold.
(Noto anche come *A Fair Exchange*).

HIS PREHISTORIC PAST (*Il suo passato preistorico*)
Prima proiezione: 7 dicembre 1914 - *Scenario e regía*: Charles Chaplin - *Attori*: Charles Chaplin, (Weakchin), Mack Swain (Re Lowbrow), Gene Marsch, Fritz Schade (Cleo).
(Noto anche come *A Dream*).

Periodo " Essanay " (1915)

HIS NEW JOB (*Il suo nuovo lavoro*)
Prima proiezione: 1 febbraio 1915 - *Scenario e regía*: C. Chaplin - *Attori*: C. Chaplin, Ben Turpin, Charlotte Mineau, Leo White, Gloria Swanson, Agnes Ayers - *Operatore*: Rollie Totheroh.

A NIGHT OUT (*Una notte fuori*)
Prima proiezione: 15 febbraio 1915, - *Scenario e regía*: C. Chaplin - *Attori*: C. Chaplin, Ben Turpin, Leo White (il francese), Bud Jamison (il capo cameriere), Edna Purviance (la moglie del cameriere) - *Operatore*: Rollie Totheroh.

THE CHAMPION (*Il campione*)
Prima proiezione: 11 marzo 1915 - *Scenario e regía*: Charles Chaplin - *Operatore*: Rollie Totheroh - *Attori*: C. Chaplin, Bud Jamison, Edna Purviance, Leo White, Ben Turpin, Lloyd Bacon e « Broncho Billy » Anderson.
(Noto anche come *Champion Charlie*).

IN THE PARK (*Nel parco*)
Prima proiezione: 18 marzo 1915 - *Scenario e regía*: Charles Chaplin - *Operatore*: Rollie Totheroh - *Attori*: C. Chaplin, Edna Purviance, Leo White, Lloyd Bacon, Bud Jamison.

THE JITNEY ELOPMENT (*La fuga di Jitney*)
Prima proiezione: 1 aprile 1915 - *Scenario e regía*: Charles Chaplin - *Operatore*: Rollie Totheroh - *Attori*: C. Chaplin, Edna Purviance, Leo White, Lloyd Bacon.

THE TRAMP (*Il vagabondo*)
Prima proiezione: 11 aprile 1915 - *Scenario e regía*: Charles Chaplin - *Operatore*: Rollie Totheroh - *Attori*: C. Chaplin (vagabondo), Edna Purviance (la figlia del fattore), Bud Jamison (vagabondo), Leo White (vagabondo), Paddy McGuire (il garzone), Lloyd Bacon (l'innamorato), Billy Armstrong.

BY THE SEA (*Al mare*)
Prima proiezione: 29 aprile 1915 - *Scenario e regía*: Charles Chaplin - *Operatore*: Rollie Totheroh - *Attori*: C. Chaplin, Edna Purviance, Billy Armstrong, Bud Jamison.

WORK (*Apprendista*)
Prima proiezione: 21 giugno 1915 - *Scenario e regía*: Charles Chaplin - *Operatore*: Rollie Totheroh - *Attori*: C. Chaplin, Charles Insley (il lpadrone), Edna Purviance (la ragazza), Billy Armstrong (il marito), Marta Golden (la moglie), Leo White (l'innamorato), e Paddy McGuire.

A WOMAN (*Una donna*)

Prima proiezione: 12 luglio 1915 - *Scenario e regía*: Charles Chaplin - *Operatore*: Rollie Totheroh - *Attori*: C. Chaplin, Edna Purviance, Charles Insley (il padre), Marta Golden (la madre), Margie Reigner, Billy Armstrong, Leo White.
(Noto anche come *The Perfect Lady* e *Charlie the Perfect Lady*).

THE BANK (*La banca*)

Prima proiezione: 9 agosto 1915 - *Scenario e regía*: Charles Chaplin - *Operatore*: Rollie Totheroh - *Attori*: C. Chaplin, Edna Purviance (la dattilografa), Carl Stockdale (il cassiere), Billy Armstrong (il secondo inserviente), John Rand, Charles Insley (il presidente della banca), Leo White, Fred Goodwins.
(Noto anche come *Charlie at the Bank*)

SHANGHAIED (*Marinaio*)

Prima proiezione: 4 ottobre 1915 - *Scenario e regía*: Charles Chaplin - *Operatore*: Rollie Totheroh - *Attori*: C. Chaplin, Edna Purviance, Wesley Ruggles, James T. Kelley, ohn Rand, Leo White, Billy Armstrong, Bud Goodwins.

A NIGHT IN THE SHOW (*Una notte a teatro*)

Prima proiezione: 20 novembre 1915 - *Scenario e regía*: Charles Chaplin - *Operatore*: Rollie Totheroh - *Attori*: C. Chaplin (nella doppia parte del signor Pest, un gentiluomo in abito da sera, e di Rowdy, un vagabondo che assiste alla rappresentazione dal loggione), Edna Purviance (una signora in platea), Dee Lampton (un ragazzo grasso), Leo White (il francese e il negro del loggione), May White (la ballerina), Bud Jamison (il cantante), James T. Kelley, John Rand, Paddy McGuire.
(Noto anche come *Charlie at the Show*).

POLICE (*Polizia*)

Prima proiezione: 27 marzo 1916 - *Scenario e regía*: Charles Chaplin - *Operatore*: Rollie Totheroh - *Attori*: C. Chaplin, Edna Purviance, Wesley Ruggles, James T. Kelley, John Rand, Leo White, Billy Armstrong, Bud Jamison, Fred Goodwins.

CARMEN

Prima proiezione: 22 aprile 1916 - *Scenario e regía*: Charles Chaplin - *Operatore*: Rollie Totheroh - *Attori*: C. Chaplin («Dan Hosiery»), Edna Purviance (Carmen), Ben Turpin (Renendados), Jack Henderson (Lilas Pastia), Leo White (Guardia Civile), John Rand (Escamillo), May White (Frasquita), Bud Jamison (un soldato), Wesley Ruggles (un vagabondo). (Parodia).

Inoltre tre film realizzati mediante montaggio di varî shorts di Chaplin:

TRIPLE TROUBLE (*Triplice intrigo*)

Prima proiezione: 11 agosto 1918 - Ideato e diretto solo parzialmente da Chaplin - *Attori*: Chaplin (il nuovo inserviente), Edna Purviance (la cameriera), Leo White (il diplomatico tedesco), Billy Armstrong (il cuoco e il ladro), James T. Kelley (il cantante), Bud Jamison, Wesley Ruggles.

THE ESSANAY-CHAPLIN REVUE OF 1916 (*La rivista Chaplin-Essanay del* 1916).

Prima proiezione: 23 settembre 1916 - Film in 5 parti che comprende *The Tramp, His New Job, A Night Out.*

CHASE ME CHARLIE (*Cacciami, Charlie*)

Prodotto in Inghilterra nel maggio 1918 - Film in 7 parti composto da Lagford Reed con molti film del periodo della «Essanay».

Periodo “Mutual„ (1916-17)

THE FLOORWALKER (*Il caporeparto*)
Prima proiezione: 15 maggio 1916 - *Scenario e regía*: C. Chaplin - *Operatori*: William C. Foster e Rollie Totheroh - *Attori*: C. Chaplin, Edna Purviance (la segretaria), Eric Campbell (il gestore), Lloyd Bacon (il commesso), Albert Austin (l'impiegato), Charlotte Mineau (la detective), Leo White (il cliente).

THE FIREMAN (*Il pompiere*)
Prima proiezione: 12 giugno 1916 - *Scenario e regía*: C. Chaplin - *Operatori*: William C. Foster e Rollie Totheroh - *Attori*: C. Chaplin (il pompiere), Edna Purviance, Eric Campbell (il comandante), Lloyd Bacon (il padre di Edna), Leo White (il padrone di casa), e John Rand, Frank J. Coleman, James T. Kelley (pompieri).

THE VAGABOND (*Il vagabondo*)
Prima proiezione: 10 luglio 1916 - *Scenario e regía*: Charles Chaplin - *Operatori*: William C. Foster e Rollie Totheroh - *Attori*: C. Chaplin, Edna Purviance (la zingara), Eric Campbell, Leo White (il vecchio ebreo che maltratta la zingara), Lloyd Bacon (artista), Charlotte Mineau (la madre), e John Rand, Albert Austin, Frank J. Coleman, James T. Kelley.

ONE A. M. (*Una del mattino*)
Prima proiezione: 7 agosto 1916 - *Scenario e regía*: Charles Chaplin - *Operatori*: William C. Foster e Rollie Totheroh - *Attore unico*: Charles Chaplin.
(Noto in Italia anche come *Il nottambulo*).

THE COUNT (*Il conte*)
Prima proiezione: 4 settembre 1916 - *Scenario e regía*: Charles Chaplin - *Operatori*: William C. Foster e Rollie Totheroh - *Attori*: C. Chaplin (apprendista sarto), Edna Purviance (l'ereditiera Miss Moneybags), Eric Campbell (il sarto), James T. Kelley (il maggiordomo), Leo White (il conte), Albert Austin (l'invitato), Charlotte Mineau (la madre), Frank J. Coleman (il poliziotto).

THE PAWNSHOP (*L'usuraio*)
Prima proiezione: 2 ottobre 1916 - *Scenario e regía*: Charles Chaplin - *Operatori*: William C. Foster e Rollie Totheroh - *Attori*: C. Chaplin, Edna Purviance, John Rand, Henry Bergman, Albert Austin, Eric Campbell, James T. Kelley.

BEHIND THE SCREEN (*Dietro lo schermo*)
Prima proiezione: 13 novembre 1916 - *Scenario e regía*: Charles Chaplin - *Operatori*: William C. Foster e Rollie Totheroh - *Attori*: C. Chaplin (David, macchinista cinematografico), Eric Campbell (Golia), Edna Purviance, Frank J. Coleman (assistente regista), Albert Austin (macchinista), Henry Bergman (regista drammatico), Lloyd Bacon (regista di commedie), Charlotte Mineau (attrice).

THE RINK (*Pattinaggio*)
Prima proiezione: 4 dicembre 1916 - *Scenario e regía*: Charles Chaplin - *Operatori*: William C. Foster e Rollie Totheroh - *Attori*: C. Chaplin, Edna Purviance, James T. Kelley (il padre), Eric Campbell (Mr. Stout), Henry Bergman (Mrs Stout), Tlbert Austin (cuoco), Charlotte Mineau (amica di Edna), John Rand (cameriere), Lloyd Bacon.

EASY STREET
Prima proiezione: 22 gennaio 1917 - *Scenario e regía*: Charles Chaplin -

Operatori: William C. Foster e Rollie Totheroh - *Attori*: C. Chaplin, Edna Purviance (la ragazza delle missioni), Albert Austin (sacerdote e poliziotto), Eric Campbell (il bandito), James T. Kelley (missionario e poliziotto), Henry Bergman (il cattivo), John Rand (vagabondo e poliziotto), Charlotte Mineau (una madre), Frank J. Coleman.
(Noto in Italia anche come *La strada della paura* e *Il poliziotto*).

THE CURE (*La cura*)
Prima proiezione: 16 aprile 1917 - *Scenario e regía*: Charles Chaplin - *Operatori*: William C. Foster e Rollie Totheroh - *Attori*: C. Chaplin, Edna Purviance, Eric Campbell (l'uomo con la gotta), John Rand (inserviente), Albert Austin (altro inserviente), Frank J. Coleman (il capo dell'Istituto), James T. Kelley, Henry Bergman (il massaggiatore).

THE IMMIGRANT (*L'emigrante*)
Prima proiezione: 17 giugno 1917 - *Scenario e regía*: Charles Chaplin - *Operatori*: William C. Foster e Rollie Totheroh - *Attori*: Edna Purviance (una emigrante), Albert Austin (l'emigrante russo e un commensale), Henry Bergman (la donna grassa sulla nave e l'artista), Stanley Sanford (il giocatore-ladro), Eric Campbell (il capo cameriere), James T. Kelley (il vecchio vagabondo), John Rand (un cliente), Frank J. Coleman (il proprietario del ristorante).

THE ADVENTURER (*L'avventuriero*)
Prima proiezione: 23 ottobre 1917 - *Scenario e regía*: Charles Chaplin - *Operatori*: William C. Foster e Rollie Totheroh - *Attori*: C. Chaplin (l'evaso), Edna Purviance, Eric Campbell (il pretendente), Henry Bergman (il padre), Albert Austin (il maggiordomo), Frank J. Coleman (guardia), Kono (l'autista giapponese di Chaplin).
(Noto in Italia anche come *L'evaso*).

Periodo " First National ,, (1918-22)

A DOG'S LIFE (*Vita da cani*)
Prima proiezione: 14 aprile 1918 - *Scenario e regía*: Charles Chaplin - *Operatore*: Rollie Totheroh - *Attori*: C. Chaplin, Edna Purviance, Chuck Riesner, Henry Bergman, Albert Austin, Billy White, Tom Wilson, Sidney Chaplin, Billy White, James T. Kelley.

THE BOND (*Il legame*)
Distribuzione nell'autunno del 1918 - *Scenario e regía*: Charles Chaplin - *Operatore*: Rollie Totheroh - *Attori*: C. Chaplin, Edna Purviance, Albert Austin.
(Breve cortometraggio di propaganda per il Prestito della Libertà).

SHOULDERS ARMS (*Spall'arm*)
Prima proiezione: 20 ottobre 1919 - *Scenario e regía*: Charles Chaplin *Operatore*: Rollie Totheroh - *Attori*: C. Chaplin, Edna Purviance, Tom Wilson, Albert Austin, Henry Bergman, Loyal Underwood, Park Jones, Jack Wilson.
(Proiettato in Italia come *Charlot soldato, Sotto le armi,* e insieme a *Vita da cani*).

SUNNYSIDE (*Idillio nei campi*)
Prima proiezione: 15 giugno 1919 - *Scenario e regía*: Cherles Chaplin - *Operatore*: Rollie Totheroh - *Attori*: C. Chaplin, Edna Purviance, Tom Wilson, Albert Austin, Henry Bergman, Loyal Underwood, Park Jones.

A DAY'S PLEASURE (*Una giornata di piacere*)
Prima proiezione: 7 dicembre 1919 - *Scenario e regía*: Charles Chaplin - *Operatore*: Rollie Totheroh - *Attori*: Charles Chaplin, Edna Purviance, Henry Bergman, Babe London, Jackie Coogan.

THE KID (*Il monello*)
Prima proiezione: 6 febbraio 1921 - *Scenario e regía*: Charles Chaplin - *Operatore*: Rollie Totheroh - *Assistente*: Chuck Reisner - *Attori*: Carl Miller (l'Uomo), Edna Purviance (la Donna), Jackie Coogan (il Monello), Charlie Chaplin (il vagabondo), Tom Wilson (il Poliziotto), Chuck Reisner (il Cattivo), Albert Austin, Nelly Bly Baker, Henry Bergman, Lita Grey.

THE IDLE CLASS (*La classe oziosa*)
Prima proiezione: 25 settembre 1921 - *Scenario e regía*: Charles Chaplin - *Operatore*: Rollie Totheroh - *Attori*: Charlie Chaplin (nella doppia parte del vagabondo e del marito distratto), Edna Purviance (la moglie), Mack Swain (il padre infuriato), Allan Garcia, Loyal Underwood, Henry Bergman, Rex Story, John Rand, Lita Grey.
(Noto in Italia anche col titolo *Charlot e la maschera di ferro*).

PAY DAY (*Giorno di paga*)
Prima proiezione: 2 aprile 1922 - *Scenario e regía*: Charles Chaplin - *Operatore*: Rollie Totheroh - *Attori*: C. Chaplin, Phyllis Allen (sua moglie), Mack Swain (il capomastro), Edna Purviance (sua figlia), Sydney Chaplin, Allan Garcia, Henry Bergman.

THE PILGRIM (*Il pellegrino*)
Prima proiezione: 25 febbraio 1923 - *Scenario e regía*: Cherles Chaplin - *Operatore*: Rollie Totheroh - *Attori*: Charlie Chaplin (il Pellegrino), Edna Purviance (la ragazza), Kitty Bradbury (sua madre), Mack Swain (il Diacono), Loyal Underwood (l'Anziano), Dinky Dean Reisner (il bambino), Mai Wells (sua madre), Sydney Chaplin (suo padre), Chuck Riesner (il Cattivo), Tom Murray (lo sceriffo), Monta Bell, Henry Bergman, Raymond Lee, Edith Bostwick, Florence Latimer.

Periodo "United Artists" (1923-40)

A WOMAN OF PARIS (*Una donna di Parigi*)
Prima proiezione: 1 ottobre 1923 - *Scenario e regía*: Charles Chaplin - *Assistente alla regía*: Eddie Sutherland - *Assistenti*: H. d'Abbadie d'Arrast e Jean de Limur - *Montaggio*: Monta Bell - *Scenografia*: Arthur Stibolt - *Operatori*: Rollie Totheroh e Jack Wilson - *Attori*: Edna Purviance (Marie Saint-Clair), Adolphe Menjou (Pierre Revel), Carl Miller (Jean Millet), Lydia Knott (sua madre), Charles French (suo padre), Clarence Geldert (M.me Saint-Clair), Betty Morissey (Fifi), Malvina Polo (Paulette), Nelly Bly Baker (la massaggiatrice), Henry Bergman, Harry Northerup.
(Noto anche come *L'Opinion publique*).

THE GOLD RUSH (*La febbre dell'oro*)
Prima proiezione: 16 agosto 1925 - *Scenario e regía*: Charles Chaplin *Assistenti*: Charles Reisner, H. d'Abbadie d'Arrast - *Operatori*: Rollie Totheroh e Jack Wilson - *Scenografo*: Charles D. Hall - *Attori*: C. Chaplin, (il cercatore solitario), Mack Swain (Jim McKay il Grosso), Tom Murray (Black Larsen), Georgia Hale (la ragazza), Betty Morissey (Betty), Malcolm White (Jack Cameron), Henry Bergman (Hank Curtis).
(Riedizione sonora nell'aprile del 1942, con musica e commento di Charles Chaplin).

THE CIRCUS (*Il circo*)

Prima proiezione: 7 gennaio 1928 - *Scenario e regía*: Charles Chaplin - *Assistente*: Harry Croker - *Fotografia*: Rollie Totheroh - *Operatori*: Jack Wilson e Mark Markblatt - *Attori*: Charlie Chaplin (il vagabondo), Allan Garcia (il direttore del Circo), Merna Kennedy (la cavallerizza), Betty Mc-rissey, Harry Croker (Rex, l'equilibrista), Stanle Sanford (l'uomo della tenda), John Rand (il macchinista), George Davis (il prestigiatore), Henry Bergman (il clown), Steve Murphy (il Pickpocket), Doc Stone (il pugile), i tre Bragazzi (i clowns della pantomina « Il Barbiere »).

CITY LIGHTS (*Le luci della città*)

Prima proiezione: 6 febbraio 1931 - *Soggetto, scenario e regía*: Charles Chaplin - *Assistenti*: Harry Croker, Henry Bergman, Albert Austin - *Operatori*: Rollie Totheroh, Gordon Pollock, Mark Markblatt - *Scenografia*: Charles D. Hall - *Musica*: Charles Chaplin, ridotta da Arthur Johnston - *Direzione produzione*: Alfred Reeves - *Attori*: C. Chaplin (il vagabondo), Virginia Cherrill (la ragazza cieca), Florence Lee (la nonna), Harry Mayers (l'eccentrico milionario), Allan Garcia (il maggiordomo), Hank Mann (il pugile).

MODERN TIMES (*Tempi moderni*)

Prima proiezione: 5 febbraio 1936 - *Soggetto, scenario e regía*: Charles Chaplin - *Direzione produzione*: Alfred Reeves - *Assistente produzione*: Jack Wilson - *Scenografia*: Charles D. Hall - *Musica*: Charles Chaplin - *Direzione musicale*: Alfred Newman - *Assistenti alla regía*: Carter de Haven, Henry Bergman - *Fotografia*: Rollie Totheroh e Ira Morgan - *Montaggio*: Charles Chaplin - *Attori*: C. Chaplin (il vagabondo), Paulette Goddard (la ragazza), Henry Bergman (il proprietario del caffè), Chester Conklin (il meccanico), Stanley Sandford, Hank Mann e Louis Natheaux (i detenuti), Allan Garcia (il presidente della Steel Corporation), Lloyd Ingraham (il direttore della prigione), Wilfred Lucas, Heine Conklin, Edward Kimball e John Rand.

THE GREAT DICTATOR (*Il dittatore*)

Prima proiezione: 15 ottobre 1940 - *Soggetto, scenario e regía*: Charles Chaplin - *Musica*: Meredith Wilson - *Assistente generale*: Henry Bergman - *Assistenti*: Dan James, Wheeler Dryden, Bob Meltzer - *Fotografia*: Karl Struss, Rollie Totheroh - *Scenografia*: J. Russel Spencer - *Montaggio*: Willard Nico - *Sonoro*: Percy Townsend, Gleen Rominger - *Attori*: C. Chaplin (Hynkel), Jack Oakie (Napaloni), Henry Daniell (Garbitsh), Billy Gilbert (Herring), Grace Hayle (la moglie di Napaloni), Carter de Haven (ambasciatore di Bacteria), Reginald Gardiner (Schultz), Chaplin (il barbiere ebreo), Paulette Goddard (Hannah), Maurice Moscovich (il signore Jaeckel), Emma Dunn (la signora Jaeckel), Bernard Gorcey (il signore Mann), Paul Weigel (il signor Agar), Chester Conklin (il cliente barbiere), Eddie Gribbon (l'ufficiale), Hank Mann (l'attendente), Leo White (un barbiere), Lucien Prival, Esther Michelson, Florence Wright, Robert O. Davis, Eddie Dunn, Peter Lynn, Nita Pike.

MONSIEUR VERDOUX

Prima proiezione: dicembre 1947 - *Produzione, soggetto e regía*: C. Chaplin - *Assistenti*: Robert Florey Wheeler Dryden - *Fotografia*: Curtis Courant e Rollie Totheroh - *Operatore*: Wallace Chening - *Scenografia*: John Beckman - *Montaggio*: Willard Nico - *Sonoro*: James T. Corrigan - *Musica*: C. Chaplin - *Direzione musicale*: Rudolph Schrager - *Attori*: Charles Chaplin (Henry Verdoux, alias Vernay, alias Bonheyr, alias Floray), Mady Correll (Mona, sua moglie), Allison Roddan (Pietro, il figlio), Robert Lewis (Maurice Bottello, amico dei Verdoux), Audrey Betz (Martha, sua moglie), Marta Raye (Annabella Bonheur), Ada May (Annette, la came-

riera), Isabel Elsom (Marie Grosnay), Marjorie Bennett (la sua cameriera), Helene Heigh (Yvonne, amica di Marie Grosnay), Margaret Hoffman (Lidia Floray), Marilyn Nash (la ragazza), Irving Bacon (Pierre Couvais), Edwin Mills (Jean Couvais, Virginia Brissac (Carlotta Couvais), Almira Sessions (Lena Couvais), Eula Morgan (Phoebe Couvais), Bernard J. Nedell (il commissario di polizia), Charles Evans (il poliziotto), e Arthur Hohl, Vera Marsche, John Harmon, Wililam Frawley, Barbara Slater, Christine Ell, Fritz Leiber, Pierre Watkin, Lois Conkelin, Wheeler Drysen, Barry Norton, Tom Wilson.

LIMELIGHT (*Luci della ribalta*)
Prima proiezione: 1952 - *Produzione, scenario, musica, regía*: Charlie Chaplin - *Direttore della produzione*: Lonnie D'Orsa - *Direttore della fotografia*: Karl Strauss - *Scenografia*: Eugene Lourie - *Assistente alla regía*: Robert Aldrich - *Montaggio*: Joe Inge - *Costumi*: Drew Tetrick - *Trucco*: Ted Larsen - *Acconciature*: Florence Avery - *Suono*: Hugh McDowell - *Attori*: C. Chaplin (Calvero), Claire Boom (Terry, ballerina), Sidney Chaplin (Neville, musicista), Angre Eglevsky (Arlecchino nel balletto), Melissa Hayden (Colombina nel balletto), Charles Chaplin jr. e Wheeler Dryden (Pagliacci nel balletto), Nigel Bruce (Postant), Norman Lloyd (Bodalink), Buster Keaton (il compagno di Calvero), Marjorie Bennett (la padrona di casa).

a cura di **Mario Verdone**

Bibliografia

In questa bibliografia sono riportati libri e saggi riguardanti in tutto o in parte l'opera di Charles Chaplin. Non sono stati citati gli articoli dei quotidiani e di gran parte delle riviste non specializzate; né sono state citate le storie del cinema, in ognuna delle quali si trova, naturalmente, un capitolo dedicato a Chaplin.

Agee, James: *Monsieur Verdoux,* in «Bianco e Nero», IX, 3, maggio 1948.

Agee, James: *Comedy's greatest era,* in «Life», New York, Vol. 7, n. 7, 5 sett. 1949.

Agee, James: *L'epoca d'oro della commedia cinematografica* (Trad. di *Comedy's greatest era*) in «Bianco e Nero», XI, 4, aprile 1950.

Akuskov, S. e Atasceva, Pera: *Ciarliz Spenser Ciaplin,* Moskva, Goskinoisdat, 1945.

Akuskov, S. e Atasceva, Pera: *Charles Spencer Chaplin,* Praha, Ceskoslovenske Filmové Nakladetelstvi, 1946. (L'edizione italiana è apparsa sotto il titolo: Bleiman, Kosinzev, Eisenstein, Iutkevic: *La figura e l'arte di Charlie Chaplin*).

Alban, Eugen: *Charlie Chaplin Film Konstens Mästare,* Stokholm, 1928.

Alberini, M.: *Esame di coscienza,* in «Cinema», n.s., 30, 15 giugno 1950

Aron, Robert: *Charlot dans la ville,* in «Revue du Cinéma», 23, giugno 1931.

Arnoux, Alexandre: *Charlie Chaplin et le cirque,* in Arnoux: *Du muet au parlant,* Paris, La nouvelle edition, 1946.

Baldelli, P.: *Lettura del personaggio,* in «Cinema», n.s., 66, 15 luglio 1951 e 67, 30 luglio 1951.

Barbaro, Umberto: *Charlot regista e attore,* in «Bianco e Nero», I, 4, 1937.

Barrett, Norman: *Limelight, Chaplin e il pubblico inglese,* in «Rassegna del film», I, 8, novembre 1952.

Barry, Iris: *Let's go to the movie.* Cap. 8: *Comedians.* New York, Payson and Clark, 1926.

Barrault, J. L.: *Le mime philosophe,* in «Ciné-Club», Paris, 4, gennaio-febbraio 1948.

Bazin, André: *Le mythe de M. Verdoux,* in «La Revue du Cinéma», n.s., 9, gennaio 1948.

Bazin, André: *Si Charlot ne meure,* in «Cahiers du Cinéma», III, 17, novembre 1952.

Beauplan, H.: *Charlie Chaplin,* in «La Petite Illustration», 21 maggio 1927.

Bessy, Maurice: *Un homme seul,* in «Ciné-Club», Paris, 4, genn.-febbr. 1948.

Bessy, M. e Florey, R.: *Monsieur Chaplin ou le rire dans la nuit.* Paris, Damase, 1952.

Beucler, A.: *Le comique et l'humour,* in «L'Art Cinématographique», Paris, Alcan, 1926.

Bleiman, Kosinzev, Eisentein, Iutkevic: *La figura e l'arte di Charlie Chaplin.* Torino, Einaudi, 1949.

Bo, Carlo: *La morale di Monsieur Verdoux,* in «Bianco e Nero», IX, 3, maggio 1948.

Bowman, William D.: *Charlie Chaplin, his life and art.* New York, Day, 1931.

Brunius, Jacques: *Monsieur Verdoux encore et toujours «aux ordres de l'amour»,* in «Revue du Cinéma», n.s., 11, marzo 1948.

Burger, Erich: *Charles Chaplin, Bericht seines Lebens.* Berlin, Mosse, 1930. Pref. di C. Chaplin.

Burger, Erich: *L'es débutes de Charles Chaplin,* in «La Revue du Cinéma», 21, aprile 1931.

Burke, Thomas: *A comedian,* in Burke: *City of encounters.* Boston, Little, Brown, 1932.

Campassi, Osvaldo: *Il Nottambulo (One A.M.),* in «Cinema» n.s., 32, 15 febbraio 1950.

Canudo, Ricciotto: *L'usine aux images,* Paris, Chiron, 1927.

Carr, Harry C.: *Charlie Chaplin's story; as narrated by Mr. Chaplin himself to Photoplay magazine's special representative,* in «Photoplay», luglio, agosto, settembre, ottobre 1915.

Casiraghi, Ugo: *Per un'analisi di Charlot,* in «La Lettura», Milano, I, 5, 20 sett. 1945.

Chaplin, Charles S.: *What people laugh at,* in «American Magazine», 86, nov. 1918. Traduzioni: *L'art de faire rire,* in «Ciné pour tous», Paris, 15 agosto 1919; *Il comico nel cinema,* in «L'italiano», VIII, 17-18, gennaio-febbraio 1933; *Il mio segreto,* in «Charlie Chaplin», numero speciale di «Cosmopolita», 1944.

Chaplin. Charles S.: *We have come to stay,* in «Ladies home journal», Philadelphia, 39, ott. 1922.

Chaplin, Charles S.: *My trip abroad.* New York, Harper, 1922. Ed. inglese: *My wonderful visit.* London, Horst and Blackett, 1922. Traduzioni: *Mes voyages.* Paris, Kra, 1928; *Hurà do Evropi.* Praha, Synek, 1929; *Io e voi,* Milano, Corbaccio, 1930.

Chaplin, Charles S.: *Does the public knows what it wants?* in «Adelphi», London, 1, genn. 1924.

Chaplin, Charles S.: *Can art be popular?,* in «Ladies home journal», Philadelphia, 41, ott. 1924.

Chaplin, Charles, S.: *Mes débuts*, in «Filma», Pari, 15 nov. 1929.

Chaplin, Charles S.: *La comédie et la tragédie devant le public*, in «Cinéa-Ciné», Paris, 15 sett. 1925.

Chaplin, Charles S.: *Wisedom from a wiseman*, in «Theatre Guild magazine», New York, 8, 7, marzo 1931.

Chaplin, Charles S.: *Le scenario de «City Lights»*, in «La Revue du Cinéma», III, 20, marzo 1931.

Chaplin, Charles S.: *Mes souvenirs*, in «Vu», Paris, 1 aprile 1931.

Chaplin, Charles S.: *Pourquoi je reste fidèle au muet?*, in «Cinéa», 13, maggio 1931.

Chaplin, Charles S.: *A comedian sees the world*. New York, Cromwell, 1933.

Chaplin, Charles S.: *The future of the silent picture*, in «Windsor Magazine», London, 84, sett. 1936.

Chplin, Charles, S.: *Chaplin contro il parlato*, in «Cinema», 108, 25 dicembre 1940.

Chaplin, Charles S.: *Scritti su se stesso e sull'arte del film: La mia vita; Il mio segreto; Che cosa piace al pubblico?; Il mio lavoro; L'ispirazione; Come far ridere la gente; Il suicidio del cinema; Cinema muto e cinema sonoro; L'avvenire del cinema muto*, in Bleiman, op. cit.

Charlie Chaplin's own story, being the faithful recital of a romantic career beginning with early recollection of boyhood in London and closing with signing of his latest motion picture contract. Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1916.

Charlie Chaplin - Numero speciale di «Cosmopolita», Roma, 1944. Contiene scritti di Antonioni, Alicata, Puccini, ecc.

Charles Chaplin - Quaderno a cura del Clube Portogues de Cinematografia, Porto, 1949. Contiene scritti di Brochádo, Condesso, Gonçalves Lavrador, Pereira, Costa, Gesta, Azevedo, Verdone, Nobre.

Charlot - Numéro spécial des «Chroniques du jour», 31 dicembre 1926. Contiene scritti di Arnoux, Brion, Cendrars, Chancerel, Faure, Tedesco, ecc.).

Chavance, Louis: *Les Lumières de la Ville*, in «La Revue du Cinéma», III, 23, 1 giugno 1931.

Chiarini, Luigi: *Parabola di Charlot e di Chaplin*, in «Bianco e Nero», IX, 3, maggio 1948.

Churchill, Winston: *Everybody's language: can silent movies ever come back?*, in «Collier's», 96, ott. 1935.

Clair, René: *Charlie Chaplin*, in «L'Art vivant», Paris, aprile 1927.

Clair, René: *Charlie Chaplin, auteur*, in «Vu», aprile 1931.

Clair, René: *Réflexion faite*. Paris, Gallimard, 1951.

Cocteau, Jean: *Carte blanche*. Paris, La Siréne, 1920.

Comin, Jacopo: *Tempi Moderni. Il soggetto e la sceneggiatura*, in «Bianco e Nero», I, 4, 1937.

Consiglio, Alberto: *Charlot riveduto*, in «Scenario», Roma, I, 6, luglio 1932: e in «Introduzione a un'estetica del cinema ed altri scritti», Napoli, Guida, 1932.

Consiglio, A. e Debenedetti: *Chaplin - Charlot,* in «Cinema», 6, 25 settembre 1936.

Cotes, P. e Niklaus, Th.: *The little fellow.* London, Eppk, 1951. Trad.: *La vie de Charlot* (Charlie Chaplin). Paris, Nouvelles Editions, 1951.

Delluc, Louis: *Charlot.* Paris, De Brunoff, 1921. Traduzioni: *Charlie Chaplin.* London, Lane, 1922; *Chaplin,* Praha, Aventinum, 1924.

Drummond de Andrade, Carlos: *Canto ao homen de povo, Charlie Chaplin,* In «Filme», Rio de Janeiro, I, agosto 1949.

Du Bosch, R. C.: *Charlie Chaplin.* Gand, 1946.

Eddy, Robert: *Charlie Chaplin; hans liv og levned.* København, Zinklar Zingleserse, 1928.

Eisenstein, S. M.: *Charlie the kid; some observations on a genius,* in «Sight and Sound», London, v. 15, n. 57, Spring 1946; *Charlie il fanciullo,* in «Cinema», n.s., 24, 15 ott. 1949.

Eisenstein, S. M.: *Charlie the grown up,* in «Sight and Sound», London, v. 15, n. 58, Summer 1946.

Essanay News. Chicago. (I numeri degli anni 1915-16 contengono presentazioni dei film di Chaplin).

Farmer, Harcourt: *Is the Charlie Chaplin vogue passing?,* in «Theatre», New York, 30, ott. 1919.

Florey, Robert: *Charlie Chaplin, ses débuts, ses films, ses aventures,* Paris, Pascal, 1927.

Florey, Robert: *Hollywood d'hier et d'aujourd'hui.* Paris, Prisma, 1948.

Faure, Elie: *The art of Charlie Chaplin,* in Faure: *The art of Cineplastics.* Boston, Four Seas, 1929.

Fawcett, L'Estrange: *Chaplin in the studio. Chaplin the man;* in Fawcett: *Films, facts and forecast.* London, Bles, 1927.

Fenin, Giorgio N.: *Chaplin, Limelight e il pubblico americano,* in «Rassegna del film», I, 8, novembre 1952.

Fowler, Gene: *Father Goose, the story of Mack Sennett.* New York, Covici Friede, 1934.

Frank, Waldo David: *Charles Chaplin: fanny legs;* in Frank: *Time exposures.* New York, Boni and Liveright, 1926.

Gardiner, A. G.: *Charles Chaplin;* in Gardiner: *Certain people of importances.* London, Cape, 1926.

Goll, Ivan: *Die Chapliniade. Eine Kinodichtung.* Dresden, 1920.

Goldwin, Samuel: *Behind the screen.* Cap. 8: *The discovery of Charlie Chaplin.* Cap. 13: *The real Chaplin.* New York, Doran, 1923.

Hammond, P.: *Charlie Chaplin,* in «The Chicago Tribune», 14 marzo 1915.

Huff, Theodor: *An index to the films of Charlie Chaplin.* Special supplement to Sight and Sound, Index series, London, 1945.

Huff, Theodor: *Charlie Chaplin.* New York, Schumann, 1951.

Hugh, E. A.: *M. Verdoux,* in «Sequence», 3, London, spring 1948.

Hughes, Elinor: *Charles Chaplin;* in Hughes: *Famous stars of filmdom (men)* Boston, Page, 1932.

Hunter, William: *Charles Chaplin;* in Hunter: *Scruting of Cinema.* London, Wishart, 1932.

Jacchia, Paolo: *Individuo e società in Chaplin, De Sica e nel realismo americano;* in «Bianco e Nero», X, 3, 1949.

Karno, Fred: *Les débuts de Charlot,* in «Vu», Paris, aprile 1931.

Kish, Egon Erwin: *Charlie Chaplin au studio,* in «La Revue du Cinéma», 8, marzo 1930.

Le Chanois, J. P.: *Les plus belles années de sa vie,* in «Ciné-club», Paris, 4, gennaio-febbraio 1948.

Leprohon, Pierre: *Charlot ou la naissance d'un mythe.* Paris, Corymbe, 1935.

Leprohon, Pierre: *Charles Chaplin,* Paris, Melot, 1946.

Leprohon, Pierre: *L'evolution artistique de Chaplin,* in «Ciné-Club», Paris, 4, gennaio-febbraio 1948.

Luft, Friedrich: *Von grossen schönen Schweigler. Arbeit und Leben des Charles Chaplin;* in «Der Monat», Berlin, 44, maggio 1952.

Marchi, A.: *Charlot sulla ghigliottina,* in «La critica cinematografica», Parma, III, aprile-maggio 1948.

Masto, R.: *L'uomo e la macchina,* in «Cinema», 17, 10 marzo 1937.

Minney, Rubeigh James: *Hollywood by starlight.* Cap. 16: *Origin of a genius.* Cap. 17: *Charlie at home.* London, Chapman and Hall, 1935.

Payne, Robert: *The Great Charlie,* André Deutsch, London, 1952.

Piceni, Enrico: *Ghirlanda per Charlot.* Milano Schwiller, 1931.

Piceni, Enrico: *Il mio amico Charlot.* Milano, Mondadori, 1935.

Pietrangeli, Antonio: *Retrospettiva,* in «Bianco e Nero» VI, 4, aprile 1942.

Poulaille, Henry: *Charlie Chaplin.* Paris, Grasset, 1927.

Profili, A.: *Charlot è morto;* in «Cinema», 24, 10 luglio 1937.

Pudovkin, Vsevolod: *Drole et touchant jusqu'aux larmes,* in «Ciné-Club», Paris, 4, gennaio-febbraio 1948.

Ramound, Edouard: *La passion de Charlie Chaplin.* Paris, Baudinière, 1927.

Reed, Langford: *The chronicles of Charlie Chaplin, based on the Essanay Chaplin's photoplays.* London, Cassell, 1917.

Reeves, May: *Charlie Chaplin intime. (Souvenirs recueillis par Claire Goll).* Paris, Gallimard, 1935.

Reeves, May: *Charlot ebreo due volte.* Napoli, Apice, 1943.

Robinson, Carlyle: *La verité sur Charlie Chaplin,* Paris, Soc. Parisienne d'Edition, 1933.

Ramsaye, Terry: *Chaplin and how it does it,* in «Photoplay» 12, sett. 1917.

Ramsaye, Terry: «*Charlie Chapman*» *gets an offert;* in Ramsaye: *A million and one nights.* New York, Simon and Schuster, 1926.

Saba, P.: *Charlot.* Trieste, 1926.

Sadoul, Georges: *Vie de Charlot.* Paris, Les Editeurs Français Réunis, 1952. Trad.: *Vita di Charlot.* Torino, Einaudi, 1952.

Savio, Francesco: *Retrospettive: Carmen,* in «Cinema» n.s. 62, 15 maggio 1951.

Schlovski, V.: *Chaplin.* Berlin 1933.

Seldes, Gilbert Vivian: «*I am here to day*»: *Charles Chaplin;* in Seldes: *The seven lively arts.* New York, Harper, 1924.

Sennett, Mack: *Comment j'ai découvert Charlot,* in «Vu», aprile 1931.

Siemsen, Hans: *Charlie Chaplin.* Leipzig.

Smith, Eugene W.: *Chaplin at work,* in «Life» v. 7, 7 aprile 1952.

Uno Snob alla corte di re Chaplin, in «Cinema», n.s., 40, 15 giugn7o 1950.

Soklov, I.: *Charlie Chaplin.* Moskva, 1938.

Soupault, Philippe: *La grande fable: Chroniques des personnages immaginaires: Charlot.* Paris, Plon, 1931.

Soupault, Philippe: *Légende de Charlot,* in «La Revue du Cinéma», 21, aprile 1931.

Suàres, André: *Le coeur ignoble de Charlot,* in «Comoedia», Paris, 3 luglio 1926.

Suares, André: *Charlot et son coeur,* in «Comoedia», 15 gennaio 1927.

Tempi Moderni - Scritti di Barbaro, Chiarini, Comin, Novarese, ecc. in «Bianco e Nero», I, 4 aprile 1937.

Trarieux, G.: *Réponse à André Suares,* in «Comoedia», 15 febbraio 1927.

Tyler, Parker: *Chaplin last of the clowns.* New York, Vanguard, 1948.

Ulm, Gerith von: *Charlie Chaplin king of tragedy.* Caldwell, Caxton, 1940.

Ungaretti, Giuseppe: *Charlot,* in «Cinema», 14, 25 gennaio 1937.

Venturini, Franco: *Limelight a scatola chiusa,* in «Eco del Cinema», III, 37, 30 nov. 1952.

Verdone, Mario: *Elementi per uno studio sulla psicologia di Charlot,* in «Bianco e Nero», IX, 3, maggio 1948.

Verdone, Mario: *Nascita di Charlot uomo del circo,* in «Ferrania», Milano, 2, febbraio 1950.

Verdone, Mario (a cura di): *Il film comico.* Quaderno di «Sequenze», numero 5-6, 1950.

Vergani, Ernesto: *The great Dictator,* in «Cinema», 108, 15 dic. 1950.

Wessem, C. van: *De Komische Film,* Rotterdam, Brusse's, 1932.

Weinberg, Herman: *Prelude to a criticism of the movies,* in «Close up», 8, marzo 1931.

Williamson, Alice Muriel: *Alice in movieland.* New York, Appleton, 1928.

***a cura di* Riccardo Redi**

I libri

Rassegna di pubblicazioni su Chaplin.

PIERRE LEPROHON: *Charles Chaplin,* Editions Jacques Melot, Paris, 1946.

THEODORE HUFF: *Charlie Chaplin,* Henry Schuman, Inc., New York, 1951.

Charlie Chaplin by THEODORE HUFF, Cassell and Company LTD, London, 1952

PETER COTES and THELMA NIKLAUS: *The Little Fellow,* The Life and Work of Charles Spencer Chaplin, Paul Elek, London, 1951.

PETER COTES and THELMA NIKLAUS: *Charlot,* Introduction de Somerset Maugham, Traduit de l'anglais par P. A. Gruénais, Nouvelles Editions de Paris, Paris, 1951.

Monsieur Chaplin ou *Le rire dans la nuit,* par MAURICE BESSY et ROBERT FLOREY, Jacques Damase, Paris. 1952.

ROBERT PAYNE: *The Great Charlie,* Foreword by G. W. Stonier, Andre Deutsch Limited, London, 1952.

Vie de Charlot, Charles Spencer Chaplin, ses films et son temps, par GEORGES SADOUL, Les Editeurs Français Réunis, Paris, 1952.

La già copiosa bibliografia su Charlie Chaplin, che è senza dubbio di tutta la storia del cinema la figura sulla quale è stato scritto di più e con maggiore serietà e rispetto, si è in questi ultimi anni arricchita di un cospicuo gruppo di monografie in francese e in inglese, alcune delle quali soprattutto, pur basandosi in gran parte su strumenti bibliografici già esistenti, recano per vie diverse un notevole contributo alla conoscenza della vita e dell'arte del grande cineasta: considerati in blocco, come espressione se non proprio di una moda, di un certo indirizzo editoriale effettivamente affermatosi in questo dopoguerra specie in Europa (e sarebbe interessante indagare sulle ragioni essenzialmente psicologiche di tale meditato « ritorno a Charlot ») questi libri — di qualità diversa, è evidente, l'uno dall'altro, ma quasi tutti concepiti su un certo piano di cultura — dimostrano prima di ogni altra cosa che è giunto il momento di tentare un totale riesame, ormai effettuabile con sufficiente distacco,

della figura umana ed artistica di Charlie Chaplin, che non appartiene oggi soltanto alla storia del cinema (con la quale egli cammina di pari passo da quasi quarant'anni) bensì alla più vasta storia dello spirito umano.

Può essere tuttavia curioso notare che, mentre negli Stati Uniti d'America, in Francia e in Gran Bretagna si è tentato di arrivare a delle conclusioni per lo meno programmaticamente definitive, attraverso un'analisi spesso dettagliata della vita e specie delle opere di Chaplin, in Italia invece, se si eccettua la traduzione della nota raccolta di saggi sovietici, pubblicata da Einaudi, e tranne gli scritti sporadici, sempre di carattere saggistico, apparsi sulle riviste specializzate (si rammenti in particolare il fascicolo del Maggio 1948 di « Bianco e Nero », in gran parte dedicato a Charlot, con scritti di Agee, Bo, Chiarini, Verdone), il panorama bibliografico sull'indubbiamente impegnativo argomento appare piuttosto squallido. Sfiducia degli editori italiani nell'attuale valore commerciale di un nome? O incompleta conoscenza delle opere da parte dei nostri studiosi di storia del cinema? Benchè a malincuore oseremmo propendere per la seconda ipotesi, a giudicare almeno dal numero di pagine dedicate in queste ultime settimane a Charlot (anche se per motivi di opportunismo giornalistico) dai periodici in rotocalco che sono tuttavia i più sicuri indici di certe mode, anzi in taluni casi (anche se è malinconico constatarlo) le uniche testimonianze eloquenti di certe preferenze o di certe fobìe del grosso pubblico.

Per quanto risalga a circa sei anni fa, il volume del Leprohon va ricordato per primo in questa sede perchè (a parte la precedenza cronologica) mi pare possa considerarsi un punto di arrivo rispetto alla bibliografia chapliniana che lo precede, anzi direi la prima monografia sistematicamente costruita su materiale sicuramente individuabile (per la puntualità delle citazioni), intelligentemente scelto e spesso riprodotto con larghezza (per maggiore comodità del lettore), e infine, quel che piú conta, opportunamente ordinato e inquadrato secondo un preciso piano critico. Il Leprohon, che fin dal 1935 aveva cercato di definire la genesi del « mito » di Charlot, si propone con questo libro di scoprirne la chiave « ... *nel rapporto fra l'uomo e la sua opera, nell'interpenetrazione dell'uno nell'altra* » dal momento che « ... *essi si spiegano, si completano, si giustificano e spesso si equilibrano. L'opera non è un prolungamento dell'uomo, né il tipo un composto del carattere. Ne è anzi talvolta la sublimazione e spesso l'antitesi. Ecco perchè quest'artista tormentato da un'inguaribile inquietudine ha potuto creare l'essere più aereo, più leggero, più sottile che l'arte o la poesia abbiano mai proposto al nostro spirito di libertà* ». Tesi non nuova, ma a quanto ricordo applicata per la prima volta a Chaplin, il che è sufficiente a renderla seducente e a farla apparire a tratti nuovissima. La rievocazione della giovinezza dickensiana di Charles Spencer Chaplin, con l'inizio della sua carriera tea-

trale, attraverso una serie di testimonianze dirette; il debutto in America e i primi contatti col cinema; la nascita del personaggio e del mito di Charlot; e le tre fasi che l'autore scorge nella sua carriera cinematografica: « *de l'humour à l'émotion* », « *de la pitié au merveilleux* », fino alla « *conscience du tragique* »: sono questi i temi essenziali di altrettanti capitoli che attraverso elementi biografici e un'analisi particolareggiata dell'evoluzione artistica, tracciano un ritratto fra i più attendibili e convincenti del Chaplin che va fino al 1923, cioè fino all'epoca di *The Pilgrim*. I capitoli successivi sono invece diffusamente dedicati ciascuno ad un film: da *A Woman of Paris* fino a *The Great Dictator*, tranne uno che sviluppa l'argomento della « *grandeur du silence* », cioè della rivalutazione del « muto » come forma compiuta, già toccato nelle pagine precedenti; un altro che con estremo pudore tenta di ricostruire l'uomo nel suo intimo, ovvero l'« *autre face du génie* » (e occorre precisare che l'elemento biografico è, non solo in questo capitolo ma in tutta l'opera, inserito con rara destrezza, e solo quando serve a chiarire certi aspetti del carattere dell'uomo che si riflettono nella sua opera o da essa divergono); e infine l'ultimo capitolo, un « *adieu à Charlot* », nel quale l'autore insiste, a titolo di conclusione, sull'irripetibile stile dell'arte di Chaplin (la cui parte essenziale egli vede appunto legata ad una forma sorpassata: il cinema muto), sintetizzando inoltre in poche parole il significato della sua opera: « *Sotto forme diverse in ciascuno dei suoi film Chaplin ha difeso l'uomo contro gli uomini, l'individuale contro il collettivo* ». Ma il giudizio del Leprohon appare quasi sempre equilibrato e preciso: si legga ad esempio la spassionata interpretazione che egli dà del periodo Essanay (il più travisabile, forse, di tutta la carriera di Chaplin): « ... *Cercare nelle opere di quest'epoca altra cosa che l'intenzione di far ridere, significherebbe fraintendere gli scopi e il pensiero di Chaplin. Se vi è già nei suoi soggetti un pensiero amaro, ciò è dovuto al fatto che essi sono direttamente ispirati alla vita. La vita, lo si è detto mille volte, è un dramma o una commedia secondo il punto di vista e il temperamento di colui che la subisce. Charlie è in quest'epoca troppo ottimista per aver pietà di sé stesso. Egli ride della vita, del mondo, degli esseri e delle cose, delle sue speranze e delle sue delusioni. Egli sembra perennemente in istato di grazia* ». Meno sincero, e comunque un po' ardito mi pare invece l'accostamento a un « *cinéma pur* » (e qui si fanno addirittura i nomi di Chomette, Deslaw, Dulac), riferito ai valori essenzialmente ritmici dei film del medesimo periodo, ma assai funzionale ai fini di una loro rivalutazione sul piano stilistico. Ed è precisamente in questo senso, cioè nella coraggiosa e talvolta pericolosa ricerca di un Chaplin consapevole sul piano della forma, che credo si muovano le pagine più attraenti e avvertite del volume: quelle ad esempio che sottolineano l'importanza di *A Woman of Paris* nella storia dell'evoluzione del linguaggio cinematografico, o quelle che si attardano ad individuare il significato del prezioso tono

figurativo e del funzionale uso del bianco e nero in *The Gold Rush*. Il libro è infine corredato da alcuni scritti di Chaplin (la novella « Rythme », il messaggio del 1942 per l'apertura del secondo fronte, e il discorso finale di *The Great Dictator*: scelti con criteri direi indipendenti dall'assunto critico dell'opera), da una sommaria ma per certi aspetti già soddisfacente filmografia, e da una interessante bibliografia integrata dalla ricca serie di citazioni intercalate al testo. Unica lacuna, che limita le possibilità di consultazione, è la mancanza di un indice analitico, mentre all'epoca della sua edizione è da imputarsi la mediocre veste editoriale inadeguata al valore dell'opera.

In una accuratissima veste è apparso invece, prima negli Stati Uniti d'America nel 1951, e l'anno dopo in Gran Bretagna (sotto spoglie lievemente mutate, ma altrettanto splendide), il volume dell'americano Theodore Huff, meno raffinato del precedente dal punto di vista critico, ma di estrema utilità da quello filologico per la concretezza delle osservazioni, la vivezza informativa e la praticità di consultazione. Dopo quella di Parker Tyler (« Chaplin last of the Clown »: già recensita da Mario Verdone nel fascicolo del giugno 1949 di « Bianco e Nero »), è questa la seconda monografia importante su Chaplin, apparsa negli Stati Uniti nel dopoguerra. Dopo un capitolo iniziale che è una specie di sintesi antologica dei più eterogenei giudizi su Chaplin (da Delluc a Elie Faure, da Thomas Burke a Churchill, da Shaw a James Agee: per citarne solo alcuni), incomincia la biografia vera e propria, interrotta da un succoso panorama del cinema americano nel 1913, all'epoca cioè dell'ingresso di Chaplin nel cinematografo, e da una nota su Mack Sennett. Nei capitoli seguenti l'autore, mentre incomincia a descrivere l'evoluzione artistica di Chaplin, accenna brevemente all'influenza di Max Linder e alla importanza di Mabel Normand quale collaboratrice alle sue prime regie; quindi a un pacato giudizio sul periodo della Keystone e ad una analisi completa dei film fino a *Tillie's Punctured Romance* (di cui è ad esempio narrata la trama per esteso), segue una cronaca dettagliata del periodo Essanay, nel quale Chaplin passa dalla « slapstick » sennettiana all'introduzione di nuovi elementi nella sua comicità: quello patetico (vedi la tristezza di Charlot deluso in amore in *The Bank*), quello satirico (vedi la presa in giro dell'ambiente cinematografico in *His New Job*) e quello che l'autore chiama la « *comic transposition* », di cui un esempio tipico può essere il duello di *Carmen* che si muta in danza (già presente tuttavia fin dal 1910 in Max Linder: si rammenti ad esempio in *Max et le Quinquina* il protagonista ubriaco che agita il pastrano dinanzi al poliziotto come il toreaor agita il drappo rosso dinanzi al toro). Alternando le notizie di carattere biografico all'analisi dei film, l'autore passa al periodo della Mutual, dedicando successivamente un intero capitolo ai « metodi » di Chaplin e alla genesi della sua tecnica (la cui base deriva « *from D.W. Griffith via Mack Sennett* »), storicamente interessante specie per quel che si riferisce al raffronto con i metodi dei registi

dell'epoca (vedi ad esempio il cenno a King Vidor a proposito di *The Big Parade*), mentre i capitoli successivi dedicati quasi tutti ad un solo film rappresentano una paziente ed informatissima revisione delle più importanti opere di Chaplin, di cui vengono narrati i retroscena, in una serie di piccoli saggi completi, dal sorgere della prima ispirazione fino al termine della lavorazione. Frutto indiscutibile delle sapienti ricerche di uno studioso attento e preparato, il « Charlie Chaplin » di Huff si compone evidentemente di materiale di svariatissima provenienza, buona parte del quale deve certo essere di prima mano o comunque derivata da fonti dell'epoca: ed è solo da rimpiangere che, tranne in rare occasioni, l'autore, certo per snellire il suo già ponderoso volume, abbia sistematicamente evitato di annotare l'esatta provenienza dell'aneddoto poco noto, o del giudizio già ascoltato altrove, mentre neppure al termine del volume viene indicata alcuna bibliografia. Ma un apparato del genere esulava forse dagli scopi divulgativi dell'opera, che, riuscendo a interessare sicuramente anche il lettore meno provveduto, offre una tale abbondanza di materiale inedito, da saziare il filologo più famelico e ferrato: basta scorrere la minuziosissima filmografia (in cui si rimanda alle varie pagine del testo dove si parla di ciascun film) e il dizionarietto biografico dei principali collaboratori di Chaplin, per rendersi conto di quale puntigliosa tempra sia fatto l'autore del libro, cui già si deve peraltro il ricco « Index to the films of Charlie Chaplin » da lui compilato per « Sight and Sound » fin dal 1945. Un'abbondante serie di tavole fuori testo in gran parte inedite o poco note, rende oltremodo attraenti le due edizioni del volume, l'americana e l'inglese, mentre un provvido indice analitico permette al più frettoloso dei curiosi di sapere in pochi minuti (senza dover consultare tutto il volume) a quale titolo vengono ad esempio citati i nomi della Garbo o di Valentino, e di scoprire così casualmente che la prima moglie di Chaplin, Mildred Harris, si era ridotta a fare un'imitazione di Greta Garbo nel « burlesque », o che Chaplin, disgustato che Pola Negri lo trascurasse per dedicarsi a Rudolph Valentino, diceva parlando di quest'ultimo: « That ham » (« Quel salame »), ed altre ghiottonerie del genere.

Ancora più scoperti sono gl'intenti divulgativi di « The Little Fellow », uscito in Gran Bretagna evidentemente poco prima del libro precedente, dal momento che la sua sommaria bibliografia ricorda dello Huff solo l'« Index ». Si tratta di un volumetto non privo di qualche pretesa: gli autori, Peter Cotes e Thelma Niklaus, dopo aver fatto precedere il loro lavoro da una patetica introduzione di Somerset Maugham, nella loro prefazione in cui accennano fra l'altro alle analogie fra Chaplin e Dickens, dichiarano di aver scritto il volume « *in the hope of reviving old memories* ». Ed in effetti il loro libro è una biografia rievocata non tanto nei suoi « fatti » (che quando vengono ricordati sono talvolta ricostruiti con la fantasia, riproducendo addirittura le battute di dialogo dei protagonisti, come in un romanzo o in una commedia), quanto piuttosto nella sua « at-

mosfera » (si leggano specialmente a tale proposito le pagine sull'infanzia e la giovinezza di Chaplin). Una filmografia piuttosto scarna (arricchita tuttavia qua e là da sporadiche osservazioni critiche su alcuni film: i soli forse che gli autori devono conoscere direttamente), e un gruppo di scritti di Chaplin (fra cui la novella « Rythm » che gli autori traducono dal francese di Leprohon, rammaricandosi di non essere riusciti a reperire l'originale), una breve bibliografia e un indice analitico completano il volume, di cui si è avuta poco appresso, persino una traduzione francese, piuttosto infelice, anche dal punto di vista editoriale. Quest'affrettata edizione ha direi accentuato i difetti dell'originale, sopprimendone fra l'altro la bibliografia, modificandone con qualche taglio ingiustificato il testo (vedi il finale « rifatto ») ed evitando accuratamente di riprodurne le poche note che in qualche modo arricchivano l'opera: assai inopportuna e inspiegabile è ad esempio la soppressione della nota relativa a Fred Kitchen ritenuto in Inghilterra uno dei maestri di Chaplin (a pag. 30 nell'edizione inglese e a pag. 57 in quella francese).

Un libretto scombiccherato ma per certi aspetti curioso è il « Monsieur Chaplin » firmato da Bessy e Florey. Anch'esso di carattere largamente divulgativo, si compone di un saggio di meno di una sessantina di pagine, evidente opera del Bessy e di due altri capitoli che appartengono invece inconfondibilmente a Florey. Ora, nonostante la buona volontà degli autori (le cui firme appaiono solo nel frontespizio e sulla copertina, ma non ad ogni capitolo, forse perché la rispettiva paternità è riconoscibilissima), il volume appare privo di equilibrio e di coerenza, scritto com'è da due persone di temperamento opposto e la cui conoscenza della figura di Chaplin è completamente diversa: metodologicamente contrastanti gli scritti di Bessy e Florey non riescono quindi a trovare una coesione qualsiasi. Il primo infatti tenta di schizzare alla brava un ritratto dell'uomo e dell'artista, dopo alcune amare osservazioni sulla nostra generazione « *de chercheurs, plus décidés à se vanter du talent des autres qu'à manifester le leur* ». Ricorrendo a più riprese all'aneddotica, (romanzando talvolta gli episodi con una certa abilità letteraria, come nel racconto della notte passata da Chaplin in casa di uno chauffeur di New York, talaltra in maniera forse un po' grossolana e poco seria, come nell'episodio della visita di Chaliapine, riferita — a quanto pare — da un testimonio clandestino), lo scrittore traccia un quadro impressionistico, affidato spesso a divagazioni di carattere letterario, come nelle enfatiche pagine in cui parla del « genio » in generale (« ... *une flamme dans la flamme, una vague née d'une vague, une vie au coeur de la vie...* »). Notoriamente assai più proficua è invece la lettura degli scritti che Robert Florey va pubblicando da parecchi anni su Charlie Chaplin, sia per il valore sempre implicito nella testimonianza diretta (che in Florey è spesso freschissima e rivelatrice), sia per il tono scanzonato e divertente, anche se a tratti pettegolo e giornali-

stico cui ricorre il regista-scrittore che ebbe la ventura di collaborare con Chaplin nel *Monsieur Verdoux*. E' anzi augurabile che il Florey si decida una volta o l'altra a raccogliere in un solo volume tutti i suoi ricordi relativi a Chaplin e i suoi numerosi reportages sull'argomento, o magari a comporre un nuovo libro rimaneggiando e aggiornando il materiale precedente che resta attualmente sparpagliato su libri diversi (vedansi ad esempio le preziose pagine dedicate a Chaplin in « Hollywood d'hier et d'aujourd'hui »), oppure su vecchie riviste (vedi ad esempio le collezioni di « Cinémagazine » o di « Cinémonde » : interviste, biografie, aneddoti che, come il pezzo « Charlie a 50 ans » contenuto nel numero di Pasqua 1938 di « Cinémonde », sono delle autentiche piccole miniere di notizie, tutte di prima mano). Nel presente volume il Florey aggiunge a quelle personali le testimonianze su Chaplin di una serie di personaggi più o meno famosi da lui conosciuti in tempo per far loro pronunciare magari un semplice ricordo o un giudizio sintentico: da Henry Lehrman a Mabel Normand, da Fatty a Ford Sterling, da Al St. John a Chester Conklin, da Mack Sennett a Rollie Totheroh, da Ben Turpin a Leo White, da Alfred Reeves a Henry Bergman. E' evidente che si tratta di pagine curiosissime, le più interessanti anzi di tutto il libro, che è infine corredato dagli stessi scritti di Chaplin apparsi sul Leprohon, e da una bella serie di fotografie.

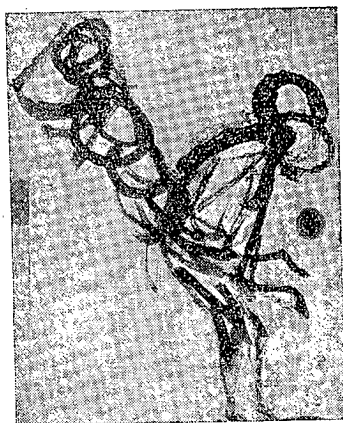
« *E' possibile che Babilonia crolli, che la Garbo si metta a ridere, che scoppi la rivoluzione, che il delitto rimanga impunito, che le guerre vengano e vadano: ma egli (Chaplin) rimane eterno* ». Così si esprime G. W. Stonier nella prefazione al nuovissimo libro di Robert Payne, « The Great Charlie », cercando affannosamente di adeguarsi, con appropriate iperboli, al testo del volume, il più esclamativo forse di tutti gli studi scritti finora su Chaplin. L'autore difatti, cui l'entusiasmo ha talvolta preso la mano, appare ossessionato dal significato cosmico racchiuso in ogni minimo gesto di Charlot, che egli paragona ora a San Francesco ora al « K. » kafkiano, finendo per vedere in lui (ed è questo anzi lo strambo tema fondamentale del libro) nientemeno che la reincarnazione del dio Pan. « *Mezzo dio e mezzo uomo...* », « *mezzo uccello e mezzo elefante...* », sono queste alcune fra le innumerevoli « *delirious* » definizioni del Payne, per ricorrere a un termine usato a tale proposito da un critico inglese in una recensione al volume (1). Lo stesso critico fa giustamente osservare a proposito dei « *grandi e tragici temi* » (come li definisce il Payne) dei film del periodo Keystone, che all'autore in realtà « nella sua ricerca di simboli e parabole, spesso sembra sfuggire l'unico significato importante, che cioè Chaplin fece dei film comici per far quattrini e per divertire il pubblico, e che

(1) RICHARD FINDLATER: *St. Francis in Baggy Trousers*, in « Books of the Month », November-December 1952, Simpkins Publ. Co., LTD, London, 1952.

quei film sono divertentissimi ». Parole forse un po' brutali, ma che ci aiutano tuttavia a ricondurre il discorso verso dimensioni meno iperboliche. Il libro del Payne, a parte l'atteggiamento di eccessiva venerazione, è tuttavia un'opera seriamente impostata su profonde basi culturali, e non manca di pagine penetranti che danno del personaggio Charlot una interpretazione spesso suggestiva e densa di mitici richiami.

Di tutte le possibili interpretazioni dell'arte di Chaplin gode attualmente un certo credito specie in determinati ambienti, quella marxista, di cui il tentativo finora di maggiore impegno che conosciamo, è il gruppo di saggi di scrittori sovietici cui si è accennato. Ma se Bleiman, Kosinzev, Iutkevic e Eisenstein offrono più di uno spunto per una seria base di discussione per l'abilità e la coerenza con cui affrontano l'argomento dal nuovo punto di vista (specie per quel che si riferisce a *The Great Dictator* che di tutti i film di Chaplin è appunto il più esplicito dinanzi ai problemi del mondo moderno, il meno equivoco nei confronti della realtà storica e per certi aspetti il meno refrattario a considerazioni di natura extra-artistica), non si può dire altrettanto — per lo meno in complesso — del più recente sottoprodotto di tale indirizzo critico, il volumetto messo insieme « en grande vitesse » da Georges Sadoul, fra il 25 settembre e il 12 ottobre 1952, in occasione del passaggio di Chaplin a Parigi: una pubblicazione che risente, tutto sommato, delle particolari circostanze che ne hanno determinato l'uscita. Temperamento in prevalenza analitico, il Sadoul, nell'affrontare un lavoro programmaticamente di larga divulgazione, non ha saputo rinunciare ai propri metodi di minuziosa indagine, e nella ricerca spicciola di motivi polemici non ha potuto evitare qualche forzatura. Si leggano ad esempio certi giudizi a proposito di *The Champion* (nel quale Chaplin avrebbe sottolineato « *la condizione sociale del suo personaggio, e la situazione imbarazzante in cui la società lo poneva* »...), o sul periodo della Mutual (durante il quale Chaplin si sarebbe affannato a « *... spiegare, spiegare ancora, spiegare sempre, dimostrare, attraverso la farsa, il meccanismo di una società disumana...* »), o ancora a proposito di *The Pawnshop* (in cui, secondo il Sadoul, « *... smontando la sveglia Charlot si irritava soprattutto contro la passività del suo miserabile cliente: invece di lasciargliela smontare senza reagire contro il meccanismo dell'usura e della società, perchè il miserabile non si ribella?...* »), o di *Pay Day* (nel quale peraltro « *... la critica sociale non era esagerata, ma* — l'autore aggiunge — *una indiscutibile simpatia per gli operai bastava per ricordare ai suoi nemici che Charlot non era soltanto un innocuo vagabondo...* »). La applicazione meccanica di un metodo critico già di per sè tanto singolare, conduce inoltre l'autore ad illazioni forse davvero eccessive: dopo la riproduzione di un'esplicita adesione teorica di Chaplin al realismo, si afferma ad esempio che « *... quando egli si confida non più alla stampa, ma agli intimi, spinge più lontano il suo pensiero e si chiede*

se la grande arte potrebbe mai andare contro il progresso sociale... »; oppure, dopo la trascrizione della didascalia iniziale di *A Woman of Paris* (« *L'umanità non si divide in eroi e traditori, ma semplicemente in uomini e donne. Le loro passioni, buone o cattive, sono derivate dalla natura* »), si avanza il sospetto che Chaplin, per « *précaution oratoire*, abbia sostituito con « *natura* » la parola « *società* »; o ancora, nel citare del film precedente la famosa scena del colletto che cade da un cassetto, ad indicare indirettamente la presenza di un uomo nella camera di una donna non sposata, si pretende che essa sia provocata dall'auto-censura hollywoodiana, che avrebbe vietato la rappresentazione di una situazione così sconveniente; o infine, (per limitare la nostra breve antologia al minimo essenziale), a proposito di *Monsieur Verdoux* si afferma che l'azione del film « *si svolgeva in Francia, ma che anche allora si trattava di una "précaution oratoire"...* », o che per capire esattamente il profondo significato del film, accolto con freddezza in Europa, il pubblico « *avrebbe dovuto conoscere meglio le persecuzioni scatenate* » contro Chaplin, e così via. Concludendo, mi pare presumibile che alla tenacia e all'accanimento del testo vero e proprio (di cui ci siamo limitati a citare a caso solo qualche frammento indicativo), non pochi preferiranno (se non altro, per ragioni di buon gusto), la certosina pazienza con cui il Sadoul, nelle poche pagine di appendice, scartabellando vecchie pubblicazioni e filmografie (quella dello Huff principalmente, come lui stesso dichiara), è riuscito a compilare un utile e per certi aspetti davvero interessante elenco cronologico di date, di film, di Charlie Chaplin.

Fausto Montesanti

I film

La Regina d'Africa *(The African Queen)*

Regia: John Huston - *Soggetto* basato sul romanzo di C.S. Forester - *Sceneggiatura*: James Agee e John Huston - *Fotografia*: Jack Cardiff - *Musica*: Allan Gray - *Scenografia*: Wilfred Singleton - *Produttore*: S.P. Eagle - *Attori*: Katharine Hepburn, Humphrey Bogart, Robert Morley, Peter Bull.

Avevamo fino ad oggi guardato a John Huston con la più viva simpatia per la coerenza ed unità del mondo espresso nelle sue opere e per lo stile fermo e teso di esse in cui valori figurativi e ritmici apparivano al servizio di un sentimento preciso e rigoroso. Tra gli autori del cinema americano del dopoguerra avevamo giudicato John Huston, dopo Billy Wilder, il più importante: e ciò non soltanto per la sua lucidità ed intensità espressiva ma per la sua fermezza e urgenza nell'obbedire alle istanze spirituali con inderogabile immediatezza senza facili concessioni al commercialismo e alla spettacolarità. L'unico autore forse che, per il mondo chiuso e duro espresso in termini di uno stile solenne e intenso fino a divenir doloro, costituisse un significativo riferimento ai più celebrati autori letterari, quegli autori di cui Huston mostra peraltro di aver sentito l'influenza in senso ambientale e culturale (e di Hemingway in particolare) rivivendo però i termini della loro poetica in assoluta originalità e immediatezza espressiva. Il senso della solitudine spirituale che induce gli uomini a raggrupparsi e a porsi fuori dalla legge nel tentativo di raggiungere miraggi impossibili, è il sentimento doloroso dominante con tragico fatalismo sulle creature delle precedenti opere di Huston; opere nella loro cadenza tesa e violenta sembrano proporre conflitti di impossibile ed irrealizzabile soluzione, conflitti dai quali non può che nascere, più irrevocabile e perentoria, la condanna inesorabile dei personaggi. L'atmosfera rarefatta e torbida e in cui essi si muovono assume vastità e significazioni addirittura mitiche di un mondo assurdo e feroce in cui i valori ideali sembrano aver perso financo ogni aspirazione di concretezza per restare come evasioni impossibili. Tenendo presente tale fremente essenzialità del mondo di Huston, di fronte a *The African Queen* v'è da restare eterrefatti: tanto lontana convenzionale e retorica è la sua atmosfera, tanto sciatti e banali sono i personaggi, tanto asmatico e scontato è il congegno narrativo, tanto fiacco e banale è il linguaggio. Oseremmo affermare che il disgustoso convenzionalismo del romanzo di Forester, intriso di pretesti patriottardi e di divagazioni melodrammatiche, appare addirittura potenziato nei suoi termini negativi nel film di Huston: tanto vivo è l'abbandono dell'autore alle risorse più bassamente plateali della storia, tanto esaltato è il suo compiacimento nel narrare la incredibile e scontatissiva vicenda della zitellona accesa successivamente di furore amoroso e patriottico e del suo sconcertante amante. E poiché i due personaggi centrali (e sostanzialmente unici nel film) non sono affatto peregrini, è esclusa da essi ogni autentica problematica umana e non vivono alcuna significativa evoluzione emotiva, essi risultano « spiegati » fin dalle prime battute del racconto che procede in seguito attraverso espedienti sostanzialmente estranei alla natura dei personaggi e al loro dramma. Legata ad un andamento eminentemente anedottico, priva di ogni fantasia inventiva nella ricerca di continui diversivi narrativi, len-

ta ed affannosa nel ritmo, la vicenda procede in modo stanco e faticoso, senza arricchire con i suoi sviluppi l'essenza dei personaggi e senza svolgere mai alcun autentico conflitto drammatico.

D' altra parte la soluzione, lungi dal concludere in modo piano e semplice l'impostazione e lo sviluppo lineare e pacato di essa, vi inserisce bruscamente e arbitrariamente una svolta narrativa gonfia di retorica e di cenvenzionalismo ove i due personaggi finiscono con il perdere quel minimo di credibilità che avevano fino allora mostrato. Mentre infatti all'inizio il personaggio della zitella appare acceso fugacemente di qualche insolita nota di concreta umanità frutto di una studiosa, anche se non approfondita, indagine e mentre il personaggio dell'uomo appare talvolta veduto in una luce leggermente ironica che assume il gusto di una caratterizzazione appena forzata, abbastanza gustosa anche se non coerente e significativa, in seguito entrambi non fanno che ripetere identici motivi di scarsa originalità, per precipitare in pieno nel finale in un clima da romanzo di appendice.

Pertanto il gioco amoroso dei due che, data la particolarità delle loro personalità e la inconsuetezza della situazione ambientale, aveva mostrato inizialmente qualche elemento di interesse nel coperto gioco di vaghi accenni nell'uomo e di pudichi rossori nella donna fino al dichiararsi di una passione quasi simbolica nel suo disprezzo di ogni significato fisico e permeata di timida ma ferma dolcezza, decade successivamente nel modo peggiore mostrando chiaramente la stanchezza inventiva dell'autore e la sua incapacità di conferire poetico significato a elementi semplici e schematici. Si direbbe quasi che, privo di un congegno dai vistosi sviluppi, Huston non soltanto abbia tradito le proprie qualità di narratore sintetico e vibrante, ma abbia svelato la fragilità del suo mondo interiore pronto a cedere alle lusinghe del più facile commercialismo. E di ciò indiretta conferma si potrebbe trovare nella ossequienza da parte di Huston alle più consuete esigenze di una « commedia a due » tutta « giocata » sul filo dell'abilità recitativa degli interpreti. Alla quale abilità Huston ha aderito in modo supino e piatto non riuscendo mai a trasferirla sul piano autenticamente espressivo con un uso funzionale dei mezzi del linguaggio filmico, ma al contrario trovando in essa motivo di impaccio narrativo e di stanchezza ritmica: ancora una volta infatti la incondizionata adesione dell'Autore alla sofisticata intelligenza degli interpreti, pur sobri e privi di ogni gigioneria, è risultata motivo di squilibrio stilistico e di fratture ritmiche. Nei confronti dei due protagonisti la Hepburn ci è parsa comunque tesa allo sforzo di costruire un personaggio unitario, in modo più coerente di Bogart: la rinuncia ad ogni attrattiva esteriore, anzi la ostentazione della sua decadenza fisica, ha investito il suo « tour de force » di significativi valori spirituali da cui il suo gioco di attrice ha tratto umanità e calore. In Bogart invece il compiacimento per le possibilità inconsuete offerte da un insolito ruolo, se lo ha spinto nei momenti migliori ad una rappresentazione addirittura critica del personaggio, in accorte e leggere deformazioni caricaturali, più spesso lo ha condotto a forzature e squilibri, da attribuirsi probabilmente anche all'assoluta inconsistenza del personaggio stesso. Tale ricorso di Huston alla maestria degli interpreti costituisce quindi l'unico elemento di interesse del film, unitamente a una certa cura formale di esso palese nell'uso del colore e nell'accurata composizione figurativa del quadro: elementi che peraltro non fanno che accentuare la pleonasticità documentaria di molti tratti del film e la assoluta freddezza emotiva dell'Autore nei confronti dei personaggi e della vicenda.

La Gente Mormora (*People Will Talk*).

Produzione: F. Zanuck - *Regia*: Joseph L. Mankiewicz - *Fotografia*: Milton Krasner - *Soggetto basato sulla commedia « Dr. Praetorius »* di Curt Goetz - *Sceneggiatura*: Joseph L. Mankiewicz - *Musica*: Alfred Newman - *Attori*: Cary Grant, Jeanne Crain, Finlay Currie.

In altra occasione abbiamo avuto agio di rilevare la notevole sopravvalutazione in cui si è incorsi da più parti nel giudizio sulle opere di Mankiewicz. Opere di scarsa fertilità inventiva, artificiosamente costruite e dai conflitti forzatamente posti, i cui personaggi, nell'impossibilità di investirsi di valide esigenze

poetiche, non riescono nemmeno ad assumere una concreta umanità e si dibattono prigionieri del frigido intellettualismo di cui sono permeati svelando ad ogni passo la loro meccanica natura. D'altra parte il linguaggio di Mankiewicz, mentre si rivela accorto nel ricorrere in modo astuto e coperto a taluni espedienti narrativi ed a talune « trovate » di descrizione psicologica e ambientale, appare sciatto e senza nerbo sotto l'aspetto piú propriamente cinematografico: nell'uso cioè in senso espressivo dell'inquadratura e del montaggio per il raggiungimento di quei valori visivi e ritmici che soli possono giustificare nell'Autore la scelta del linguaggio filmico. E' infatti caratteristico in tutte le sue opere l'attardarsi dei personaggi in interminabili dialoghi che vorrebbero impostare e risolvere ad un tempo tutte le situazioni narrative in un decadere assoluto dei valori essenziali del film, quelli cioè visivi e ritmici. Non siamo davvero noi, e lo abbiamo sostenuto su queste colonne, a considerare il dialogo un elemento complementare, ma bensí integrativo ed a volte addirittura essenziale, nel linguaggio filmico, ma naturalmente ciò non può giustificare la pleonasticità in esso addirittura dell'immagine; che l'immagine, in senso visivo-dinamico, resta sempre l'elemento essenziale di tale linguaggio: ed ogni volta che l'immagine, intesa nel senso suddetto, decade da tale ruolo, non può esservi che insufficienza o addirittura mancanza di espressione.

La assoluta indifferenza di Mankiewicz, ad esempio, nella determinazione degli elementi esterni dell'inquadratura, palese nella evidente casualità con cui tali elementi intervengono nella inquadratura stessa rinunciando alla loro funzione essenziale di mezzi determinanti il valore degli elementi umani ed ambientali figuranti nel quadro, tradisce la mancanza in lui delle autentiche doti di un autore cinematografico di un certo rilievo. E di ciò costituisce evidente conferma la sua totale insensibilità ai problemi ritmici, la sua incapacità cioè a determinare con sensibilità poetica quel punto ideale di taglio delle inquadrature di cui parla lo Spottiswoode. Questo *People will talk* conferma puntualmente queste nostre osservazioni portandole, oseremmo affermare, ad un punto di massima evidenza: da cui l'esigenza di chiedersi se, nei confronti di Mankiewicz, non si debba porre anzitutto un problema di sincerità relativo alla sua scelta dei mezzi di espressione. Così evidente è infatti nei suoi film, e in questo in particolare, la mancanza dell'Autore di una intima esigenza nella scelta dell'uso degli elementi di linguaggio, da rendere tutto, personaggi vicenda e ambientazione, casuale sciatto e arbitrario e da imporre la domanda del perché Mankiewicz abbia scelto il cinema per raccontare la sua storia. Strana storia, peraltro: incerta tra l'assumere la rigida cadenza di dimostrazione di una tesi (tutt'altro che chiara ma forse intenzionalmente quella della impossibilità per la scienza di arrecare autentico beneficio alla vita dell'uomo senza fare ricorso alle sue qualità spirituali, le sole capaci di generare una fede), o lo svagato andamento della personale vicenda del Dott. Praetorius; continuamente oscillante tra il drammatico e il comico, in quanto priva della necessità interiore che evitasse al primo la retorica e desse al secondo la immediatezza e la spontaneità; frammentaria nella costruzione e incerta negli sviluppi, intessuta faticosamente intorno a personaggi sostanzialmente privi di ogni autentica umanità e costretti a rifarsi ai motivi più logori ed esteriori per assumere una parvenza di coerenza. Confessiamo che questo Dottor Praetorius che come studente è in dimestichezza con il boia e che traffica in cadaveri, che come laureato si finge ciarlatano ma ha fede nel ciarlatanesimo contro cui però difende la laurea, che come medico celebre inventa nuovi tipi di cliniche ove le grandi trovate terapeutiche sono quelle di far pranzare i degenti ad ogni ora e di non svegliarli quando dormono, che come insegnante all'università di medicina dirige un'orchestra e tiene lezioni a dir poco ermetiche, che come marito si improvvisa padre spirituale di figli altrui e gioca accanitamente con trenini elettrici, non siamo riusciti a capirlo. Nè abbiamo compreso quali fossero le sue aspirazioni, i suoi ideali, i suoi intimi conflitti, le sue intime ansie (a prescindere beninteso dai suddetti trenini elettrici). E confessiamo anche che poco chiara ci è apparsa la figura della giovane ingenua la cui maternità indesiderata sembra doversi attribuire all'ONU e il cui amore per Praetorius è forse un esempio autorevole di « coup de foudre »

nello stile dei romanzi popolari, ma appare del tutto gratuito e ingiustificato. Ne è risultato naturalmente una generale superficialità di impostazione della vicenda, una mancanza di approfondimento umano dei macchiettistici personaggi, una palese incredibilità (non in senso realistico ovviamente) della loro vicenda affidata a « gags » saltuari ed a situazioni volutamente forzate per apparire originali e inconsuete.

Da ciò il ricorso da parte di Mankiewicz, forse finalmente conscio delle sue carenze fantastiche, a elementi narrativi sostanzialmente estranei alle esigenze della vicenda ma che contribuiscono a rinverdirne un poco il subito scontato interesse conferendole sviluppi addirittura « gialli »; da ciò il tentativo dell'autore di agitare intorno ai personaggi centrali, altri di impagabile retoricità, quali il professore musicista o il padre della giovane o l'ex-forzato, aventi forse la funzione di risollevare lo stanco interesse spettacolare con il ricorso a toni comici patetici o melodrammatici peraltro molto gratuiti e banali. Gli stessi interpreti, altre volte puntuali ed intelligenti nelle caratterizzazioni dei personaggi loro affidati, sono apparsi chiaramente disorientati dalle incertezze dell'Autore e mentre Cary Grant si è annullato in una recitazione monotona senza rilievo, Jeanne Crain ha tentato di strafare con pessimo risultato.

In quanto agli altri, contrastanti e retorici, hanno dato fondo a quel repertorio di « macchiette » che per la loro logora tipizzazione costituiscono uno degli elementi più negativi del commercialismo del cinema americano. Ed anche l'ambientazione della vicenda, dalla clinica all'università alla fattoria, è risultata quanto di più anonimo e provvisorio fosse possibile. L'Autore è quindi rimasto molto al di sotto di quel tono grottesco che forse era nelle sue intenzioni e che avrebbe dovuto costituire la «chiave» dell'opera perchè tutto vi risultasse coerente e significativo: un tono, quello del grottesco, che, a prescindere da Chaplin, non ha ancora trovato in cinema l'equivalente di un autore aristocratico e sofisticato quale Anohuil in teatro, un tono di difficile equilibrio e di sottilissima consistenza che ha già altre volte costituito il miraggio infelice di autori notevolmente più provveduti di Mankiewicz: basti pensare al forzato ed esteriore *Arsenic and Old Laces* di Capra o al falso ed infantile *Tobacco Road* di Ford.

Per raggiungere la rarefatta atmosfera del grottesco, densa di deformate significazioni e ritmata su illusorie prospettive, in cui dramma e comico si incontrano un equilibrio ideale, in cui l'irrisione macabra apre lo spiraglio ad una evasione poetica e in cui la satira assume una giocosa aspra cadenza irridente e una corposità drammatica, sarebbe occorsa sensibilità ben più sottile e fantasia ben più ricca di quella di Mankiewicz, il quale nell'accostarsi a certi motivi narrativi o ambientali densi di possibili significativi sviluppi si è rivelato impacciato o pedante. E la sua insufficienza fantastica e la sua stanchezza emotiva sono apparse più evidenti nella anonimità di un linguaggio chiuso ad ogni gusto figurativo e scadente per ritmo. E mentre la disposizione degli elementi nel campo, il piano di ripresa, il taglio delle inquadrature, i movimenti della camera, risultano quasi sempre legati a motivi strettamente tecnici, il ritmo stanco e incerto non fa che offrire ai personaggi facili occasioni per la loro logorrea. Al punto che i pochi motivi di interesse del film, (l'acuto attacco di montaggio della inquadratura della vecchia che definisce l'ex-forzato un vampiro con l'inquadratura che mostra Praetorius accanto allo scheletro: il movimento della camera e i rapporti di angolazione che collegano le inquadrature del muto dialogo finale fra Praetorius e la moglie chiarendo intelligentemente la paternità spirituale di lui) non esiteremmo ad attribuirli decisamente al caso.

La Carrozza d'oro

Produzione: Delphinus - Panaria, 1952 - *Regia*: Jean Renoir - *Fotografia*: Claude Renoir - *Sogetto* basato sulla commedia « La carrozza del SS. Sacramento » di Prosper Merimée - *Sceneggiatura*: Jean Renoir - *Musica*: Antonio Vivaldi - *Interpreti Attori*: Anna Magnani, Ducan Lamont, Paul Campbell, George Higgins, Edoardo Spadaro, Riccardo Rioli.

La storia del cinema, in questo suo primo mezzo secolo di vita, presenta più opere che non autori importanti: nel

senso che mentre è relativamente elevato il numero di film di notevole interesse sul piano estetico o comunque storico e del costume, piuttosto ristretto è il numero di autori che presentano, nel complesso della loro attività, una assoluta coerenza stilistica e una costante necessità interiore: che rivelano cioè una significativa aderenza della propria attività creativa alle intime istanze di un sentimento unitario che sia visione coerente di un mondo e organico giudizio di esso, nonché alle esigenze di un linguaggio elevato per purezza di espressione immediatezza di accento e assoluta consapevolezza a dignità di stile. Fenomeno analogo è riscontrabile del resto nella storia delle arti figurative o della letteratura o della musica in cui il periodo dei « primitivi », storicamente inteso, è caratterizzato da opere, spesso di autore ignoto, piuttosto che dall'impronta continua e coerente di uno o più autori. Ed il cinema, benché sul piano estetico sia assolutamente pari per dignità agli altri linguaggi, non appare a tutt'oggi altrettanto maturo sul piano storico: troppo ancora influenzato dal commercialismo e da pressioni di diverso genere, troppo ancora incerto nella sistemazione organica del processo creativo del film con conseguente totale subordinazione di tutti gli elementi tecnici alle esigenze del mondo dell'autore. Si che potrebbe affermarsi che a tutt'oggi forse un solo autore, in senso assoluto, (Charlie Chaplin), e in senso relativo pochissimi altri possono reggere il confronto, per unitarietà di stile e compattezza di espressione, con i maestri della storia della pittura della scultura della musica della letteratura. Non è certo tra questi pochissimi Jean Renoir, la cui attività, pur attraverso opere notevoli o addirittura importanti e importantissime (*The Southerner*, *La Grande Illusion*), rivela sconcertanti discontinuità stilistiche, chiare carenze ispirative, deficienze di gusto. E se indubbiamente significativa in senso storico è la necessità di un realismo largamente permeato di istanze sociali che si affaccia sin nelle sue prime opere costituendo un vigoroso richiamo al commercialismo del cinema dell'epoca per una piú studiosa ricerca dei problemi dell'esistenza, pure tale realismo non può costituire elemento sufficiente a vestire le opere stesse di dignità artistica e a conferire coerenza alle molte fratture e cedimenti e convenzionalismi di esse. Deficienze che apparse a certa critica elementi trascurabili di fronte alle denunce progressiste del progressista Renoir, serbano invece a nostro avviso la loro importanza decisamente negativa in un giudizio onestamente estetico. Tali deficienze stilistiche e carenze ispirative, palesi con sempre maggiore gravità in tutte le ultime opere di Renoir (dal falso ed artificioso *The Woman on the Beach* al retorico e convenzionale *The Diary of a Chambermaid* e al discontinuo e freddo *The River*), sono quanto mai evidenti in questo infelicissimo *La carrozza d'oro* nel quale l'autore sembra aver rinunciato anche ad un minimo di dignità artigianale per soggiacere alle piú esteriori suggestioni folcloristiche e ai piú retorici convenzionalismi melodrammatici. Al punto che la sua personalità, ormai irriconoscibile, sembra essersi avvilita, di compromesso in compromesso, al ruolo anonimo e generico di un « direttore di riprese » incapace perfino di armonizzare con esteriore dignità le aspirazioni calligrafiche dell'operatore, Claude Renoir, e le esigenze gigionesche della principale interprete, Anna Magnani. In assoluta coerenza con quanto altre volte abbiamo sostenuto, non può certo costituire per noi motivo di appunto a Renoir l'aver completamente travisato lo spirito mordace e il pungente razionalismo dell'originale letterario di Merimée, l'averne liberamente variato la struttura narrativa e l'ambientazione, l'aver inteso in modo del tutto personale il carattere originario dei personaggi: ma naturalmente tale legittima libertà fantastica dell'autore del film deve trovare la sua giustificazione sul piano estetico in una esigenza sentimentale che conferisca all'opera coerenza ed armonia e quindi unità espressiva in senso stilistico. I personaggi di Merimée, ad esempio, pur nella razionalistica struttura dei loro caratteri, mostrano ben chiaramente l'atteggiamento sentimentale, mordace e spregiudicato, del mondo dell'autore di cui svelano l'insanabile dissidio tra l'aspirazione intellettualistica ad un razionalismo assoluto e il desiderio di abbandono alle lusinghe di un romanticismo venato di sensualità. Viceversa dietro la complessa impalcttura strutturale di *La*

carrozza d'oro, dietro l'agitarsi talora convulso dei personaggi, specie di quello centrale, dietro gli esibizionismi folcloristici e le stravaganze ambientali, dietro le retoriche enunciazioni di grossi problemi o l'impostazione di vistosi conflitti, è soltanto il vuoto; un vuoto gelido e anonimo, in cui gli orpelli decorativi le acrobazie recitative e le citazioni libresche suonano ancor piú insincere ed inutili. Non uno dei personaggi del film mostra un minimo di coerenza nel carattere e rivela un minimo di autentico interesse nell'autore: Camilla-Colombina transita senza significazione dal ruolo umano di affascinatrice intimamente delusa, non giustificato peraltro narrativamente nè accettabile come dato di fatto per la mancanza di una conveniente eccellenza fisica nell'interprete, a quello di maschera vivente sulla scena una esistenza irreale e cristallizzata: ma il conflitto tra i due aspetti che dovrebbero vivere nello stesso personaggio è poveramente e pedestremente accennato senza trovare alcuna soluzione; e la sostanziale deficienza di approfondimento della natura umana del personaggio rende naturalmente gratuiti ed addirittura risibili i suoi intimi conflitti: le sue varie avventure amorose risultano di conseguenza non soltanto inefficacemente giustificate sul piano narrativo ma insulse sul piano sentimentale. Della freddezza emotiva con cui Renoir ha guardato il personaggio, della sua incapacità a conferirgli un minimo di intensità espressiva, è del resto una riprova evidente il suo soggiacere alle esigenze recitative dell'interprete, con conseguenti fratture ritmiche, per la inutile presenza di inquadrature lunghe o lunghissime che offrissero ad esso felici, o meglio infelici, occasioni di « tirate » recitative; con coseguenti ingiustificate veriazioni di campo dell'inquadratura, per gli indispensabili « avvicinamenti » richiesti dalle esigenze del divismo; con conseguenti squilibri e sproporzioni con gli altri personaggi e con gli altri elementi della vicenda. E naturalmente tutte queste abdicazioni dell'autore ad intime esigenze espressive, per obbedire ad altre estranee, hanno aggravata l'inconsistenza del personaggio ad evitare la quale non hanno servito gli sforzi, che non potremmo definire lodevoli, della Magnani (attrice decisamente sopravvalutata per aver legato il proprio nome ad opere importanti non per il suo apporto ma per la coerenza e la intensità espressiva del mondo degli autori) le cui fragorose risate echeggiano sinistramente in un'atmosfera desolatamente gelida che non valgono i suoi compiaciuti occhieggiamenti o le sue calcolate intemperanze a riscaldare minimamente. (Dal punto di vista comico coronati da miglior successo ci erano sembrati i suoi sforzi in *Camicie rosse* di Alessandrini). Al contrario sempre piú sopraffatti sono risultati i personaggi dei tre pretendenti, insulsi manichini da libretto d'opera in cui i piú vieti luoghi comuni della letteratura di appendice sono accomunati alla piú totale mancanza di un minimo di coerenza e di buon gusto. Tale generale provvisorietà, sommarietà e superficialità è d'altra parte presente in tutti i personaggi dell'opera, da quelli agenti nella vicenda a quelli di sfondo, tutti ugualmente ingiustificati ed inutili: da quegli ineffabili « peones » da operetta che dovrebbero forse costituire occasione di significativo contrasto per il progressista Renoir con i decadenti parrucconi della nobiltà, nei confronti dei quali gli strali satirici sono però banali e logori, ai non meno ineffabili « commedianti » che sembrano ad ogni inquadratura chiedere ragione a se stessi e perdono agli altri della propria presenza. Non è quindi da stupirsi se la storia si trascini stancamente in un andamento episodico e frammentario, continuamente alla ricerca di nuovi spunti ed indirizzi accatastati senza gusto e senza misura, e che i tempi piú diversi si affastellino in modo caotico e superficiale: dall'incomprensione che circonda inevitabilmente l'amore, alla esaltazione della vita semplice e al disprezzo del denaro, al conflitto tra individuo e personaggio. Temi grossi come è facile notare, ma cosi banalmente impostati, cosí poveramente svolti, cosí arbitrariamente lasciati insoluti da far rimanere esterrefatti. Manca infatti una qualunque giustificazione estetica alla presenza dei due mondi viventi nella vicenda: quello dei commedianti, chiaro pretesto per suggestioni figurative tutte esteriori e privo di ogni brio e di ogni funzione, e quello della corte, non visto in una prospettiva satirica e non vissuto in una concretezza storica. Cosí l'iniziale e il finale ritorno alle tavole dela ribalta è

un espediente narrativo senza significato che serve come pretesto per l'avvio della vicenda e per concluderla in un modo qualunque ed anonimo, lasciando sospesi i conflitti drammatici sia pur sommariamente impostati. I quali conflitti, quando il film abbandona le piatte divagazioni ambientali o i pretesti narrativi per accennare ad una indagine dei personaggi e delle situazioni esaminate nella loro umanità, dovrebbero assurgere ad una concretezza che viceversa è loro vietata dall'atteggiamento non partecipe dell'autore pronto a trasferirli sul piano del melodramma piú deteriore. Di conseguenza i due mondi suddetti, lungi dal trovare un punto di incontro su un piano drammatico, hanno contatti soltanto occasionali e meccanici e vivono sostanzialmente isolati senza riuscire ad assumere, nemmeno considerati a se stanti, una precisa funzione, e mancando peraltro all'autore una visione unitaria di critica di costume che possa, almeno idealmente, far aderire i termini della vicenda narrativa a quel clima della comedia dell'arte che, a giudicare dall'inizio dal finale e dall'impostazione di molte sequenze anche in senso scenografico e ambientale, dovrebbe costituire il sottofondo strutturale del film. La carrozza stessa, non riuscendo ad assurgere al significato di simbolo, resta un mero pretesto narrativo che denuncia nel suo pretenzioso barocchismo i limiti della fantasia di Renoir, volta a cogliere del mondo descritto soltanto vaghe suggestioni formali. Non ci sembra infatti che si possa atribuire all'autore nemmeno un certo buon gusto nello svolgimento della vicenda, se al termine gusto si attribuisce, come riteniamo doversi fare, un significato piú vasto e impegnativo di quello di un generico equilibrio figurativo nella composizione degli elementi dell'inquadratura. Se infatti è notabile nel film un uso sorvegliato dell'elemento colore in funzione quasi esclusivamente pittorica, soprattutto per quel che riguarda i rapporti cromatici tra personaggi e sfondi (ritmati su toni varianti dal lilla al beige) e in genere tra tutti gli elementi nel quadro (ritmati su toni dal giallo carico al rosso scuro passando per il marrone), è anche vero che tali preoccupazioni figurative non assurgono mai ad autentiche intenzioni espressive, nei confronti dei personaggi e della storia, salvo in qualche accenno di piatto simbolismo, e si risolvono piú spesso in elementi negativi dal punto di vista ritmico per un attardarsi inutile e pleonastico di Renoir a cogliere effetti pittorici fine a se stessi (come nelle lunghe inquadrature della donna attraverso la finestra la cui forma dicorda la cornice di un quadro). Del resto se non manca qualche efficace attacco di montaggio che sfrutta abilmente i rapporti audio-visivi delle inquadrature (come quello della recita con l'inquadratura dei nobili che applaudono non alla rappresentazione ma bensí alla carrozza); nel complesso il ritmo del film si rivela scadente ed incerto: non soltanto per la presenza di episodi inutilmente lunghi (come quello della recita, confuso e di scarso mordente; come quello del Consiglio di Corte, privo di ogni comicità), ma per una inefficace aderenza della cadenza narrativa al valore emotivo del racconto. E di ciò sono riprove particolarmente evidenti, ma non certo uniche, la sequenza della corrida, di impagabile falsità e superficialità nonostante l'importanza che dorebbe assumere nella vicenda quale elemento di giustificazione del sorgere della passione in Camilla per il torero audace e vittorioso, e la sequenza del duello fra i due pretendenti, veramente insopportabile nel suo ricalcare i piú vieti modelli dei piú deteriori film di cappa e spada. Il barocchismo compiaciuto della sceneggiatura accresce tali deficienze ritmiche senza offrire peraltro a Renoir occasione di significative indagini sui rapporti emotivi tra personaggi e ambiente intesi in senso espressionistico, e circola in tutto il film la atmosfera fredda e libresca di una galleria di museo. Nella quale ci auguriamo, per il ricordo delle sue opere migliori, di non dover collocare, sia pure con un bell'epitaffio, anche Jean Renoir.

Nino Ghelli

Rassegna della stampa

Zavattini e Amidei parlano del metodo neo-realista.

« The New York Times » dell'8 novembre, edizione locale, pubblica una corrispondenza da Roma di Harvey Breit intitolata: « Messa a fuoco dei principali soggettisti italiani — Zavattini e Amidei parlano del metodo neo-realista ». Ecco un estratto della divertente intervista:

Mentre bevevamo insieme il caffè, Zavattini ha parlato della evoluzione del cinema italiano. C'è molta più letteratura, adesso, nei film, ha detto. « Il cinema si sta concentrando su idee e problemi ed ha bisogno di scrittori che sappiano esprimere queste cose. Di qui la rinascita. Ciò che io credo è che il cinema abbia assoluto bisogno di poeti: buoni poeti. Prima lo scrittore non contava nulla: era piccolo. Ora noi dobbiamo mettere insieme il miglior esercito di scrittori ».

Ha cominciato il cinema italiano tale mobilitazione? « Appena, appena, appena », risponde Zavattini. Una brevissima pausa, e poi: « Prima un giovanotto intelligente, un artista, un intellettuale, non poteva interessarsi al cinema: era troppo limitato. Ora il cinema fa tutto; cosí uno può vedere le solite cose di una volta, ma può anche vedere della tragedia, della poesia, e delle opere di immaginazione. Non solo in Italia. In tutto il mondo ha avuto luogo questa assimilazione dell'artista. Noi abbiamo avuto, in passato, dei buoni film; Eisenstein fu un pioniere; ma questi buoni pochi film erano come comete in un cielo pieno di piccole cose. Io vorrei che il cielo fosse pieno di vere e grandi stelle, sí che le stesse comete sfigurassero al confronto ».

Forse il neo-realismo può attingere tale obbiettivo? Zavattini accenna di sí col capo. « Non soltanto nel cinema: ma anche nella letteratura, nelle arti e nella musica. Noi stiamo tentando di esprimere i bisogni, le aspirazioni dell'umanità ».

Perché il neo-realismo non si chiama semplicemente realismo? Zavattini scuote il capo in segno di dissenso: « Il vecchio realismo non esprimeva la realtà. Ciò che io voglio conoscere è l'essenza, il veramente reale: la realtà interna, oltre che esterna ».

Questa dunque è una rivolta contro il realismo zoliano? « Sí », dice Zavattini; « Zola escludeva l'immaginazione della sua visuale. Ora, ciò che è importante — no, non importante: semplicemente ciò che io credo — è che esiste uno stretto sentiero fra la realtà e l'immaginazione; e noi abbiamo cominciato a marciare diritti per quel sentiero. Il nostro movimento, da noi chiamato neo-realismo, è semplicemente il nostro sforzo di tenerci al passo con il popolo italiano. Finché vi sarà democrazia, vi sarà questo movimento artistico; ma se la democrazia venisse meno, anche il neo-realismo si dileguerrebbe. Il neo-realismo è nato in democrazia ed ha bisogno del clima democratico per fiorire ».

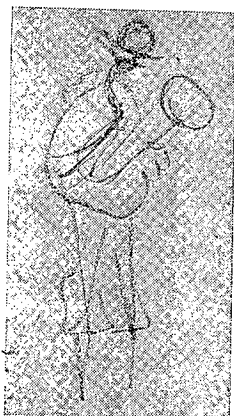
Sullo stesso tema era basata la conversazione che abbiamo avuta con Amidei.

« L'idea che molta gente ha », egli dice, « è che il neo-realismo sia tragico e fosco. Vi può anche essere, invece, un neorealismo sorridente, umoristico. E' quello che io ho tentato di fare. Io penso che noi abbiamo commesso degli errori. E' un errore, ad esempio, il trattare i problemi del dopoguerra come problemi isolati: ad esempio, la

prostituzione, la fame o l'ondata di delinquenza. Noi dobbiamo prendere gli uomini e le donne come sono: condizionati da tutto ciò, come esseri umani completi. Noi non dobbiamo diventare troppo partigiani, nè sfruttare ciascuno il proprio modo di vedere partigiano ».

Ha osservato Amidei dei cambiamenti nella vita contemporanea? E quali? «Ciò che è interessante », dice, « è vedere il cambiamento della gioventú». I giovani sono diventati serii e tranquilli. E' stato sempre un difetto del carattere italiano di protestare violentemente contro l'andazzo delle cose ma lasciare che seguissero il loro corso. I ragazzi di oggi sono molto meno affetti di questo spirito frivolo, incline al compromesso. Essi affrontano problemi, hanno preoccupazioni morali, prendono posizione. Nel recente passato, essi non dovevano far ciò: ché il fascismo risolveva tutto per loro » (Amidei sorride ironicamente); « ora invece vi sono costretti e ciò è un bene, ma è anche triste. Quando mio padre morí nel 1909, mi lasciò un mondo, un paese stabile: stabile in religione, morale, costumi e perfino nella moneta. E cosa è avvenuto negli ultimi cinquanta anni, con tante guerre ed avventure? Noi abbiamo gettato via tutto ciò. Quale eredità posso io lasciare ai miei figli? Il mondo è disorganizzato come non lo fu mai. Anche sessualmente vi sono stati dei cambiamenti. Il romanticismo, la piccola passeggiata a Villa Borghese, non esistono piú. Adesso, l'alternativa è: tutto o nulla. Non era cosí quando io facevo le mie scuole secondarie ».

Vi è qualche scrittore dello schermo che abbia influenzato Amidei? Questi dice di no. Vi è alcun poeta o letterato a cui senta di dover qualche cosa? « Non vi è alcuno scrittore », risponde Amidei; « solo la realtà ha influito su di me. Io ho una sola, vera qualità: di non aver mai perso il contatto con la realtà. In ciò sono stato aiutato dal mio modo di vivere. Per esempio, io sono solo al mondo. Ciò è importante. Se voi siete sposato ed avete una famigia, correrete appresso al denaro, alla ricchezza. Io adesso ho un'automobile. Invece di andare in tram come prima giro con la mia vettura e cosí ho perso una piccola parte del mio contatto con la realtà ».

Vorrebbe il sig. Amidei rinunciare alla sua automobile? Egli sorride. « Sono troppo vecchio. Ci vorrebbe del coraggio per continuare ad andare in tram »...

GIUSEPPE SALA - *Direttore responsabile*
Autorizzazione n. 2578 dell'11-3
Soc. Poligrafica Commerciale - Roma - Via Emilio Faà di Bruno, 7 Tel. 34-734

ECI PRESENTA:

AL

TEATRO PALAZZO SISTINA

Billi e Riva

ne

"I FANATICI"

Rivista in due tempi di **MARCHESI** e **METZ**

con

MONIQUE
THIBAUT

Guglielmo **BARNABÒ**
Diana **DEI**
Luisa **POSELLI**
Alberto **REDI**

Coreografie **Donn ARDEN** ★ *Musiche di* **KRAMER**
Assistente coreografico **Lee Shermann**

Costumi di **FOST** *Scene di* **RATTO**

★ *Bluebell Girls* ★

MAUREEN ★ DOWN ★ PHYLLIS JUDY
MARGARET ★ PAMELA ★ PEARL ★ MAXIME
EALINOR ★ BARBARA ★ FAY ★ NONA

Adorables

Franca **RAME** *Duilio* **PROVVEDI**
Marisa **CAIRANTI** *Pino* **PATTI**

Ondina DI S. GIUSTO *Franca* D'ALMAR
Maria Carla VITTONE *Nella* D'ALMAR

Rita **CHARISE** *Jack* **MILLER** *Mary* **MARTINET** *Jene* **KELLEY** *Charles* **BASILE** *Bill* **MILLER**

THE ARDEN DANCERS

Maestro Concertatore **Gorni Kramer**
Maestro Direttore **Mariano Rossi**
Regia di **Marchesi**
Direttore Artistico **Mario Riva**
Direttore di Scena **Rudy Bauer**

Capo tecnico: NINO RIZZI ★ *Realizzazione Luci:* FRANCO AURINO
Attrezzista: VITTORIO BIANCO ★ *Amministratore.* GIUSEPPE DUSE

Macchinisti: **A. Gronchi - R. Petrarca**
Sartoria: **R. Dossi - E. Brunetti**
Amministrazione: **Giuseppe Conte**

Realizzazione costumi delle Case ANNAMARIA-BOETTI-LEMI - Abiti di Billi e Riva: MARCELLO - Le maschere sono dello scultore MORINI - Calzature della Ditta QUINTÈ Tappezzerie MAGNI - Scene eseguite da MONTONATI - Costruzioni RIZZI-PONTI - Attrezzerie TANI Firenze

ALCUNI FILM GIRATI A CINECITTÀ

1937

Luciano Serra pilota
Il feroce Saladino
Dottor Antonio
Napoli d'altri tempi
Tarakanova
Felicita Colombo
Pietro Micca
La canzone della mamma

1938

Hanno rapito un uomo
Giuseppe Verdi
L'amor mio non muore
Nonna Felicita
L'ha fatto una signora
Batticuore
Il marchese di Ruvolito
Il cavaliere di S. Marco

1939

Grandi Magazzini
Montevergine
Il sogno di Butterfly
Il fornaretto di Venezia
Abuna Messias
La conquista dell'aria
Imputato alzatevi
Il documento
Assenza ingiustificata
Salvator Rosa
Dora Nelson
Scandalo per bene
L'assedio dell'Alcazar
Manon Lescaut

1940

Due dozzine di rose scarlatte
La gerla di papà Martin
La nascita di Salomè
Antonio Meucci
Abbandono
Piccolo alpino
Melodie di sogno
La peccatrice
L'uomo del romanzo
Amami Alfredo
Capitan Fracassa
Una romantica avventura
Senza cielo
Ai tempi di Cesare Borgia
Don Pasquale
Addio giovinezza
Melodie eterne
La corona di ferro
San Giovanni decollato
Madre
Marco Visconti
L'elisir d'amore

1941

I mariti
Beatrice Cenci
Pia de' Tolomei
I promessi sposi
Ore 9 lezione di chimica
I pirati della Malesia
Primo amore
La scuola dei timidi
La cena delle beffe
Anuschka
Teresa Venerdì
Sissignora
La compagnia dei matti
Bengasi
La via delle 5 lune
La regina di Navarra

1942

La contessa di Castiglione
Fedora
Luisa Sanfelice
Malombra
Le due orfanelle
Avanti c'è posto
Bayer 205
La bella addormentata
Quattro passi nelle nuvole
I predoni del Sahara
Il nostro prossimo
Fuga a due voci
Harlem
La fornarina
Le sorelle Matarassi
Addio amore

1943

T'amerò sempre
Monte miracolo
Apparizione
Tristi amori
Enrico IV
La locandiera
Il cappello del prete
Il fiore sotto gli occhi

1947-1948

Cuore
Fabiola
Gli ultimi giorni di Pompei
Il principe delle volpi

1949-1950

Il cielo sulla palude
Quo Vadis?
La bellezza del diavolo
Donne senza nome
Amori e veleni
La portatrice di pane

1951

La città si difende
Oliva - Incantesimo tragico
Umberto « D »
Messalina
Bellissima
Zibaldone n. 1
Don Camillo

1952

La carrozza d'oro
Processo alla città
Fanciulle di lusso
La voce del silenzio
La fiammata
La Presidentessa
Vacanze Romane
Vita di Giacomo Puccini
I nostri figli